

دراما المخابرات

وقضايا الهوية الوطنية

د. دعاء أحمد البنا





دراما المخابرات

وقضايا الهوية الوطنية

دراما المخابرات.. وقضايا الهوية الوطنية

د. دعاء أحمد البنا

الطبعة الأولى: 2019
رقم الإيداع: 2019/5075
الترقيم الدولي: 9789773194871

الغلاف: عصام أمين



60 شارع القصرالعيني – 11451 – القاهرة
ت: 27921943 – 27954529 فاكس: 27947566
www.alarabipublishing.com.eg

بطاقة فهرسة
البنا، دعاء أحمد
دراما المخابرات وقضايا الهوية الوطنية/ دعاء أحمد البنا.
– القاهرة: العربي للنشر والتوزيع، 2019.
ص؛ سم
تدمك 9789773194871

1– السياسة في السينما
2– السياسة في التليفزيون
أ– العنوان

791,437

دراما المخابرات
وقضايا الهوية الوطنية

د. دعاء أحمد البنا



إهـــــداء

إلى كل غالٍ فقدناه..

إلى كل من رحل عن عالمنا.. وما زال فى القلب

إلى أبـــي.. وأمـــي

وإلى أساتذتي

أ. د. انشراح الشال

وأ. د. عدلي رضا

مقدمة

الهوية بوصفها مفهومًا له دلالته اللغوية واستخداماته الفلسفية والاجتماعية والنفسية والثقافية، قد استخدم في مجالات مختلفة للإشارة إلى الهوية الفردية، أو هوية الأنا، والهوية الجماعية، والهوية العرقية، والهوية الثقافية[1]. وموضوع الهوية من الموضوعات التي تثير الجدل والبحث، فهو موضوع مهم في حد ذاته فيما يتعلق بتوصيف الشعوب، والتمايز بينها وبين الأمم، والهوية هي في كلمتين: "أنا والغير" أو "نحن وهم"، وهى بأسلوب آخر "الحديث عن التمايز"، ماذا يميز البشر بعضهم عن بعض. ماذا يميز الشعوب أو الأمم؟ فالهوية هى حقيقة إدراكية، إذ هي إدراك ووعي، ماذا يعرف الناس عن أنفسهم وماذا يعرفون عن الغير؟[2].

والحديث عن الهوية المصرية، بوصفها أحد محددات مفهوم الوطنية، يتطلب تحديد خمسة أبعاد هي: الهوية الوطنية، والهوية القومية، والهوية الأفريقية، والهوية الإسلامية، والهوية الدولية[3].

ويركز هذا الكتاب على الهوية الوطنية التي هي "الذات كما تنشأ في إطار حضاري بعينة، مرتبط بموقع جغرافي محدد"[4]. والأساس العلمي للهوية الوطنية من حيث تكوينها هو تخليق منظومة الأنا أو الذات في سياق المجتمع المصري. وتتعدد أشكال الهوية وأحيانًا تمتزج هويتان أو أكثر. والهوية الوطنية لا تعتبر شيئًا منفصلاً عن الأشكال

(1) محمد إبراهيم عيد.- "الهوية الثقافية العربية في عالم متغير" ص 109- 125 في: مجلة الطفولة والتنميه، العدد الثالث، 2001م.
(2) على الدين هلال وآخرون.- مقالات في الهوية. (القاهرة: المحروسة للبحوث والتدريب والنشر، 2002) ص 38.
(3) أميمة مصطفى عبود أمين.- "قضية الهوية في مصر في السبعينيات". رسالة ماجستير غير منشورة. (القاهرة: كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، قسم سياسة، جامعة القاهرة، 1993م) ص 295.
(4) على الدين هلال وآخرون، مرجع سابق، ص26.

الآخرى للهوية، فهي تتشابك بطرق متنوعة، والطرق التي يتم من خلالها التشابك تكون في الأساس جغرافية، وعملية الهوية الوطنية هي تعريف من "نحن" من خلال التعريف بالآخر[1]. وتتعدد مؤشرات الهوية الوطنية، التي تتمثل في الانتماء، والبعد المعرفي، والنظرة للذات، والإحساس بالاختلاف، والحنين للوطن، والمضمون السياسي[2].

وانطلاقًا من أن المضمون السياسي هو أحد مؤشرات الهوية الوطنية، فيتناول الكتاب الهوية الوطنية في الدراما السياسية المقدمة في السينما والتليفزيون، حيث إن الدراما هي فن الحياة وموضوعاتها وشخوصها مستمدة من الحياة، مجسدة لواقعها وقضاياها ومشكلاتها، ومعبرة عن حياة الإنسان بصفة عامة. وكما أن الدراما هي "فن الحياة "، فهي أيضاً من "فنون الإعلام"، وهي فن متكامل تجتمع فيه عديد من العناصر (سيناريو، وصوت، ومؤثرات صوتية، وإضاءة، وتصوير، وتمثيل، ومكساج، ومونتاج، وإخراج،... الخ) وهى من أكثر فنون وأشكال الرسالة الإعلامية فعالية وتأثيراً في الجمهور المستهدف[3]. ومن هنا، يمكن القول بأن الدراما وسيلة مهمة لتناول الهوية الوطنية وخصوصًا الدراما السياسية المقدمة في السينما والتليفزيون.

وربما لا يوجد مصطلح أكثر غموضًا والتباسًا ــ على الرغم مما يبدو عليه من وضوح ــ مثل مصطلح السينما السياسية، فتارة يبدو المصطلح فضفاضًا يحتمل احتواء كل تاريخ السينما؛ حيث إن كل فيلم هو فيلم سياسي بدرجة أو بأخرى، أو يضيق ليحصر نفسه في نطاق الأعمال التي تتناول قضايا سياسية مباشرة ومعاصرة، أو يتراوح بين هذا وذاك. وإذا كان معطف السينما السياسية فضفاضًا ويتسع لكل هذا؛ إلا أن التحديد الأقرب إلى الدقة يعني تلك السينما التي تتعامل مع الواقع السياسي المعاصر والمباشر، أو التي تتناول قضايا سياسية مباشرة ومعاصرة[4].

إن السينما فن من الفنون الكبرى، ووسيلة لتقريب المشاعر بين الناس ووسيلة للتعبير عن المكان والزمان وتوفيق الأحداث والكشف عن ثقافة المجتمع وسيلة للتعبير الذاتي[5]. وتؤثر الأحداث السياسية الكبرى مثل الحروب والثورات في البلاد تأثيرا شاملا، والربط بين

---

(1) BALDIUM, Elaine et al , op.cit, p.159

(2) عبد الله سليمان أبو كاشف.- "الهوية الوطنية للفلسطينيين في مصر". رسالة ماجستير غير منشورة. (القاهرة: كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، قسم سياسة، جامعة القاهرة، 1984م) ص 359-360.

(3) http://www.egyptradio.tv, magazine in: 29/10/2006. 2 p.m.

(4) على أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية. (القاهرة: دار الأحمدي للنشر، 1998م) ص 69.

(5) سمير فريد.- فصول من تاريخ السينما المصرية -. (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2002) ص 12.

هذه الأحداث وتاريخ الدراما يتوقف على مدى تأثير تلك الأحداث في الفيلم والمسلسل[1]. وتتزايد خطورة الإعلام حينما يصبح شقًا مدافعًا عن الوطن في مواجهة الحملات الخارجية المغرضة حيث إنه بذلك يحافظ على الهوية الوطنية التي هي العصب الحساس لأي مجتمع[2]. وتوجد علاقة وثيقة بين كل من الدراما السياسية في السينما والتليفزيون. فعلى سبيل المثال في مصر كانت بداية دراما المخابرات، التي تمثل شكلاً من الدراما السياسية، في فيلم الصعود إلي الهاوية، الذي حقق نجاحًا جماهيريًا، أغرى صناع الدراما التليفزيونية بالاستجابة واستثمار استعداد المشاهد لاستقبال هذا النوع من المضمون في أفلام السينما، وكانت البداية في المسلسل التليفزيوني "دموع في عيون وقحة"[3].

وقد أكد باحثون دور الإعلام في بناء أسطورة الوطنية وذلك عبر الدراما والرموز التي تبث من خلالها والمرتبطة بكيان الدولة[4] فالقيم التي تعكسها مشاهدة المسلسلات الدرامية التليفزيونية تبني من خلالها أهداف وأغراض سياسية، فقيمة مثل التماسك/الوحدة لا توجد في مركز الذات/ المشاعر الإنسانية، وربما يجب أن تبث من خلال العمل الدرامي أكثر من ملاحظتها مباشرة[5]، فليس هناك إحساس بتاريخ الوطنية دون الشكل الروائي، وكذلك ليست هناك هويات بدون قصص تعطي الإحساس بالشكل والمكان والزمان للأشخاص الذين يعتنقون هذه الهوية[6].

والدراما بكونها روائية نظرًا لأنها تتضمن أحداثاً وأفعالاً وأوضاعاً وشخصيات[7]، تسمح بفهم الماضي ولديها القوة لتشكل فهم الحاضر من خلال ربطه بالماضي؛ فالقصص والروايات التليفزيونية تعرض أحاديث الماضي، وبدونها يصبح التاريخ مجرداً والزمان والمكان أقل ألفة ووضوحا مما يجعل الأشخاص أقل ألفة بهما. وكما يقول "رولاند بارتيز"(Roland Barths)، "الدراما مثل الحياة تماما"، فوفقا للبناء البشري "نحن

---

(1) سمير فريد.- مدخل إلى تاريخ السينما العربية. (القاهرة: المكتبة السينمائية، 2001م). ص 115-116.
(2) إيمان عز العرب.- "الإعلام والهوية العربية"، ص 181- 190 في: مجلة الفن الإذاعي، العدد174، أبريل، 2004م، ص181.
(3) على أبو شادي.- السينما والسياسة. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م) ص 195 - 196.
(4) MOHAMMADI, Ali.- International Communication and Globalization: A Critical Introduction. (London: Sage Publication, 1997). p.15.
(5) NELSON , Robin.- Television Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change. (U.K: Macmillan Press LTD, 1997). p.6.
(6) THORNHAM, Sue & PURVIS, Toney.- Television Drama: Theories and Identities. (U.S.A:Palgrave Macmillan, 2005). p.30.
(7) ALLEN, Richard& SMITH, Murrary.- Film Theory and Philosophy.(U.K: Oxford University Press, 1999). p.345.

نحكي ونخبر القصص"، ومن خلال الشكل الروائي الذي يتمثل في الدراما يمكن تقديم الوطنية والعالمية[1].

وتمارس الدراما التليفزيونية بشكل خاص دوراً مهمًا في بناء الهوية الوطنية وذلك من خلال نشر الرموز الوطنية؛ وتقديم الأساطير الوطنية لخلق مشاعر التوحد التي ينتج عنها نشاط حماسي يساعد في نقل الفكرة السياسية للدولة/الأمة وربطها بالمشاعر، بما يتضمن معناها من أرض الوطن والعادات والتقاليد والناس وأنماطهم الثقافية والوطنية والمشاعر المصاحبة لرؤية الفرد بطلاً في وطنه.

ويضيف "لوبز" (Lopez –1990) بأن الدراما التليفزيونية تخلق رؤية مرئية للوطنية تسمح للجمهور بأن يعيش إحساس الانتماء للدولة/الأمة وذلك اعتمادًا على نسيج من الأفكار والرموز الوطنية، حيث يتم بناء وحدة الدولة/الأمة عبر الشكل الروائي القصصي، وتمثل الصور والرموز والجذور معاني مشتركة "للدولة" و"الأممية"، وتمثيل الهوية الوطنية كبنية تأسيسية للتاريخ والخبرات المشتركة التي تروى، وربط المواطنين بالهوية الوطنية، فهي تدعم الارتباط بالوطن بعدد من الأساليب[2].

وأصبحت الدراما تدعم الهوية الوطنية/القومية بطريقة مميزة عبر النماذج الوطنية والتعبيرات اللغوية والمشاعر الجماعية، فهى تعلم الناس كيف يكونون وطنيين وكيف يكون الإحساس بالوطن، فمن خلال تعرف الناس بذاتهم، يتحدد موقع الوطن بداخلهم، وتحديد ما هو الوطن من خلال الحداثة والعالمية والعولمة، مما أعاد بناء الإحساس بإنتاج الوطن من خلال الدور المميز للدراما[3]. وتثير الدراما عديداً من التساؤلات الخاصة بدراسة الهوية الوطنية مثل كيفية تشكيل الإحساس بالذات، والمحافظة عليها، والتعرف على الذات من خلال الاختلافات، والتمييز بين ما هو وطني وعالمي، ومعنى الرموز التي تتضمنها البنية الداخلية للدراما، وتوظيف الكلمات، أو ما يعرف بمحاولة تحريك الفعل عبر كلمات مثل "نحن" و "الوحدة"[4] فتساؤل مثل من نحن؟ لا يغيب عن أبناء أي شعب يعكس اهتمامه بهويته ورغبته في وضوح سماته المميزة بين الأمم والشعوب الأخرى.

---

(1)THORNHAM, Sue& PURVIS, Toney, op.cit, p.31.
(2) BARKER, Chris.- Television globalization and Cultural Identities.(U.K: Open University Press, 1999). p.6, 68, 166.
(3) MOHAMMADI, Annabelle, Sreberny et al.- Foundations in Media Global Context: A Reader (London; New York: Arnold, 1997). P.53.
(4) BRANSION, Gill.- Cinema and Cultural Modernity. (U.S.A: Open University Press, 2001). p.175.

فالمصري – مثلا – اليوم ليس هو ابن فراعنة الأمس فحسب، لأن الشخصية المصرية أعيدت صياغتها بالكامل عقب الفتح العربي الإسلامي لمصر، كما أن هذه الشخصية لحقها التغير بفعل الاحتكاك الحضاري الواسع المدى الذي تم نتيجة تعرض مصر لعديد من الغزوات والأحداث[1]. والفن الصادق هو الذي ينبع من صميم المجتمع ليعكس آماله ويصور آلامه وينشر أحلامه[2].

والدراما من أجل الجميع، وهي الأنسب في عصر المشاركة، والمشاركة بالنسبة للدراما، وهي المشاركة في المسئولية الاجتماعية والسياسية في ذات الوقت؛ فإذا قيل إن الإنسان مخلوق اجتماعي، وأنه مخلوق اتصالي لا يستطيع العيش إلا إذا اتصل بالآخرين، فالإنسان أيضا مخلوق سياسي كما يذكر ذلك الفيلسوف اليوناني "أرسطو" الذي يقول إن "التربية عليها أن تلعب دورا أساسيا في خلق ممارسات سياسية صحيحة، وقد عرف "أرسطو" الإنسان بأنه حيوان سياسي"[3].

والفن سياسة والسياسة فن، ولا يمكن الفصل بينهما. فعند الدفاع عن كرامة الإنسان وحث المشاهد على التمسك بقيمه الأصلية، فهذه هي قمة السياسة، لأن أي غزو حضاري لا يمكن أن ينجح، إلا في ظل الجهل إذا تخلى الفن عن دوره في خلق المعدات وخطوط الدفاع اللازمة، وأيضا عندما يكون أخطر مشكلة تواجه الإنسان العربي حاليا هي الانتماء للأرض والأصالة والقيم، فالشباب اليوم يشعر بالاغتراب في بلده، فيهاجر، ليشعر باغتراب أكبر، وعندما يتصدى لمافيا الفكر الاستهلاكي من خلال التليفزيون الذي يدخل كل بيت فهذه هي قمة السياسة[4].

وفي هذه الكتاب يتم التركيز على كيفية تناول الهوية الوطنية في الدراما السياسية (دراما المخابرات المأخوذة عن ملف المخابرات العامة المصرية) المقدمة في كل من السينما والتليفزيون في مصر.

---

(1) ماجدة مراد.- شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التليفزيونية. (القاهرة: عالم الكتب، 2004م). ص 7.
(2) إلهامي حسن.- تاريخ السينما المصرية 1896–1970. (القاهرة: صندوق التنمية الثقافية، 1995م). ص 154.
(3) عبد المجيد شكري.- الدراما الإذاعية: فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية: دراسة نظرية ونماذج تطبيقية. (القاهرة: دار الفكر العربي، 2000م). ص 107- 108.
(4) سمير الجمل.- فن الأدب التليفزيوني. (القاهرة: دار الهدي، 1997م). ص 23.

الفصل الأول

الهوية الوطنية

مصر قلب العالم العربي وتطل على البحر المتوسط وجزء من أفريقيا[1]، إلى جانب البعد "المتوسطي" فى الهوية المصرية وهو بعد بالغ الأهمية رغم محدودية البحث أو النقاش فيه. فإن وضع مصر يتميز بتداخل انتماءات ثلاثة: انتماء لمصر وانتماء للعرب وانتماء للإسلام، فمصر جزء من الوطن العربي قبل أن تنتمي لأمة الإسلام، لأن الانتماء العربي يرتبط بالنمط الثقافي، والانتماء الإسلامي يرتبط بالعقيدة التى هي جزء من الثقافة، ولا يمكن إغفال انتماء مصر الأفريقي وموقعها الجغرافي داخل القارة. وهوية مصر الإسلامية ثابتة ينص عليها فى دستورها وفى تصرفات شعبها المؤمن بالإسلام دينا وعقيدة لأغلبية الشعب المصري وحضارة وثقافة يعيش فى إطارها كافة الشعب من مسلمين وغير مسلمين.

والبعد الأفريقي لهوية مصر لم يكن موضع نقاش حقيقي فى مصر المعاصرة رغم أهميته وخطورته، ذلك لأنه يرتبط بالموقع الجغرافي، فهو ليس قضية مثارة لأن الدول الأفريقية - مع إحساس كل منها بضرورة استقلالها وحفاظها على هذا الاستقلال - اختارت طريقاً معتدلاً فى التعاون فيما بينها فى إطار منظمة الوحدة الأفريقية، التى رغم وجود تعبير "الوحدة" فى اسمها فإن هذه الوحدة لا تشكل هدفاً حقيقياً لها، وإنما كان هدفها التنسيق والتعاون والتضامن وليس تحويل أفريقيا إلى دولة واحدة، ذلك لوجود إدراك واقعي يعمق الاختلافات بين الشمال الذى تسيطر عليه الثقافة العربية والجنوب الذي تسود فيه الثقافة "الزنجية".

ونظراً للارتباط الوثيق بين مفهوم الوطنية والقومية (باعتبارها الإطار الأكبر للوطن)، تركز هذه الدراسة على الانتماء الوطني والقومي لمصر مع الأخذ فى الاعتبار الانتماء الأفريقي والمتوسطي، وأن الإسلام هو الهوية الدينية الأساسية لمصر[2].

---

(1) محمد سيد خليل وآخرون.ـ صورة الذات والآخر: الصراع العربي الإسرائيلي. (بيروت: دار الحريري، 2004م). ص 261.

(2) محمد نعمان جلال ومجدي المتولي.ـ هوية مصر. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م). ص 58، 136، 140، 144.

أولًا: نشأة مفهوم الوطن والوطنية:

تتسم الوطنية بأنها عالمية، بمعنى أن لها نماذج تنتشر عبر أرجاء العالم، في ألمانيا، وانجلترا، وإيرلندا، وإسبانيا، وإيطاليا وفرنسا.. وغيرها. فالوطنية دائما ما توجد، ودائما ما سوف توجد، شريطة توجد البشر فى المجتمعات، وعاطفة الولاء للقبلية أو المدنية أو المقاطعة الصغيرة، فالوطن هو أرض الآباء والتربة التى تطمس معالمها على الشخصية، وقبل كل ذلك فهي تتكون من خلال الذكريات التى خزنت بداخل الفرد والتى تعيش فى أعماقه وتقوى رباط الاتحاد بينه وبين أهله، فهي أرض الميلاد والمهد والمثوى الأخير[1]، وهي أرض العائلة والآباء والتاريخ المشترك، فهي رباط الآباء والأسلاف والذكريات والعادات[2].

وتعد الوطنية شكلا من أشكال "العشيرة"، بمعنى أن الأسلاف عاشوا فى جماعات صغيرة يرتبط فيها الأفراد جنينياً ويميلون إلى أن يكونوا مشتركين ومتعاونين مع كل الجماعة والتأكيد على الولاء لها. وهذه "العشيرة" شكل أولي للوطنية، ودولتها تتضمن عديدا من الأعضاء، الذين لديهم درجة عالية من الروح الوطنية والولاء والطاعة والشجاعة والمشاركة الوجدانية والاستعداد الدائم لمساعدة الفرد للآخر والتضحية بالذات من أجل المصلحة العامة للوطن، وهذا ما يعبر عن التماثل مع العشيرة، ومثل هذه المشاعر استمرت على مدار آلاف السنين، بداية من الوقت الذي كانت فيه المجتمعات البشرية صغيرة جداً وحتى وصلت إلى شكل الدولة القائمة الآن. وعادة ما يتم ربط الوطنية والدولة بنسبهما إلى العائلة فى أسلوب البلاغة السياسية، وهو أسلوب للتركيز على المشاعر الفطرية التى يمتلكها الأفراد تجاه النسب والقرابة والمجتمع السياسي ككل، وبداية اختيار العشيرة والقبيلة لتفسير نشأة الوطنية والوطن[3].

فنشأة الوطن والوطنية بشكل عام يشير إلى اندماج كبير للمجتمعات البشرية ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا وفوق كل ذلك سياسيا، فقد تجاوز المجتمع البشري مراحل ما قبل الوطنية والتى سيطر عليها وعي القرابة والعرق وتتضمن نسبياً الاتصال الاجتماعي المتزايد بين أعضاء المجتمع المحلي والذى يطلق عليه اسم (Patrio)، والوطنية، هى التعبير الطبيعي عن ذلك. وبدأ هذا المفهوم يكتسب معنى آخر فى تطور نشأته عندما نشأت الملكية

(1) ففي دراسة بعنوان: المغترب ووسائل الاتصال، خرجت الدكتورة انشراح الشال بنتيجة مفادها رغبة معظم المغتربين المصريين في العودة إلى مصر للدفن في ترابها.

(2) http://www.wikipedia.org in: 14/3/2006.1.00 p.m.

(3) http://www.catholicculture.org. in: 14/3/2006. 2: 50 p.m.

الطاغية والدولة المركزية فأصبحت تعني ليس فقط الولاء لمقاطعة محلية صغيرة ولكن الارتباط بالدولة والولاء لها[1].

وفيما يخص العالم العربي، فقد انتشر مفهوم "الوطن" بوصفه أرضا واضحة الحدود فى القرن التاسع عشر فى البقاع العربية ولاسيما بعد عام 1839م، وكان ذلك جهداً واعيا وعقلانياً لخلق شكل جديد من التنظيم البشري، وبرز الوطن الذي يقتصر على بلد عربي معين، وأصبحت "الوطنية" فى هذه الحالة علامة دائمة فى عالم متغير، وبهذا انتشرت فكرة "الوطن" أو "الوطن الأم" التى أدخلها المسؤولون العثمانيون إلى أرجاء العالم العربي الإسلامي المختلفة وأصبحت مفهوماً مألوفاً ومكملاً للمفردات السياسية للعرب المسلمين وغيرهم على حد سواء.

وكانت تونس أول بلد عربي يسميه الموظفون وطناً- ويشير كتاب أحد موظفي الدولة وهو ابن الضياف (1802- 1874) إلي ذلك – واعتبر هذا نضجا مبكرا لمفهوم الانتماء للوطن وتبنى مفهوم اعتبار الإقليم الإداري وطناً لوصف تونس بأنها وحدة سياسية واحدة جديرة بالولاء.

وبحلول النصف الأول من القرن العشرين، أصبحت فكرة حب المرء لوطنه جزءاً جوهرياً من الحديث السياسي فى أنحاء العالم العربي والإسلامي كافة. وعندما حصل كل بلد عربي على استقلاله غيرت تسميته كوحدة مستقلة وسادت حقيقة مسلّم بها. وهى أصبحت "أمة" إشارة مألوفة إلى العرب بعد عام 1900م، إلا أن الإشارة إلى العالم العربي بوصفه وطناً كان نادراً حتى أواخر عقد العشرينيات من القرن العشرين[2].

وفى الواقع، فإن نشأة الوطن والوطنية فى العالم الثالث تعني وعيا بظهور كل الروابط الاجتماعية بوصفها عوامل استقلالية فى مرحلة من تاريخ العالم والتى تتطلب تحديد "الذات" علي أنه وعي اجتماعي سياسي يعتمد على هوية وطنية مشتركة ترسخ فى التقاليد والأعراف المشتركة والاعتقادات الأيديولوجية فى بنية الدولة الوطنية باعتبارها أداة فعالة للوحدة الوطنية والاستقلال الوطني[3].

وفى هذا الصدد، هناك من يرى أن الوطنية لم تكن تمثل للمسلمين هاجساً أو تصوراً أو حتى شعورًا أو إحساسًا يحرك الواحد منهم تجاه الأشياء والحوادث والأشخاص تحريكاً متميزاً، بل أن العرب أنفسهم وقبل ظهور الإسلام لم يكن للوطنية مفهوم عندهم ولم تكن تتجاذبهم من

(1) NORBU, Dawa.-Culture and The politics of Third World Nationalism. (London: Rout ledge, 1992). P39-40.

(2) يوسف الشويري.- القومية العربية: الأمة والدولة فى الوطن العربي. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2002). ص 90- 93.

(3) NORBU, Dawa, op.cit, p.6, 23.

العنصريات إلا الرابطة العرقية أو القبلية وما ينتج عنها من التفاخر فيما بينهم، أما الوطن الأرض والتراب فلم يكن يمثل لديهم إلا السكن والمال المرتبط بالأرض والأهل والولد[1].

إلا أن هذا قد لا يكون تميز – من وجهه نظر الكاتبة – وأن فكرة الوطن كانت لدى العرب، وموجودة فى الإسلام، وذلك فى قول رسول الله (صلي الله عليه وسلم) عن مكة "إنك أحب البلاد إلى، ولولا أهلك أخرجوني ما كنت تركتك أبداً"[2] ففى ذلك ما يشير إلي مدى ارتباط الرسول (عليه الصلاة والسلام) بأرض وطنه وانتمائه لها.

ومع تطور نشأة مفهوم الوطنية ونموه فقد أخذ أوجها مختلفة ومتعددة، ولها معان متباينة بين البشر ولذا فلا يمكن أبداً تجسيد أو تمثيل الوطنية فى صورة واحدة[3].

بناء على ما سبق ذكره، **يمكن القول بوجود ثلاثة أنواع وأشكال للوطنية:**

- **الوطنية الشخصية**: وهى عاطفية، والوطن فى مثل هذا النوع عادة ما يرتبط بقيم وطنية بداية من احترام العلم، وغالبا ما يتم تأكيد التمسك بمثل هذه القيم وهى تتشابه بنائياً وأيديولوجياً مع قيم الأسرة.
- **الوطنية الرسمية:** وهى التى تدعمها الحكومة والتى تكون على درجة عالية من المحتوى الرمزي والرسمي، ومثل هذا النوع من الوطنية يعد نتيجة منطقية انبثقت من الدولة نفسها، التى ترسم الشرعية من منطلق كونها التعبير عن المصلحة العامة للمجتمع، ويتمثل مثل هذا النوع من الوطنية فى الأنصبة التذكارية الوطنية والأعياد الوطنية والتى تدعم الدولة ورموزها.
- **الوطنية الرمزية:** وهى التى تعتمد أساساً على الرمز مثل عرض العلم وغناء النشيد الوطني والاشتراك فى الحشود الجماعية، والأساليب الأخرى المستخدمة للتعبير عن الولاء للدولة، ويهدف مثل هذا النوع من الوطنية فى وقت الحرب إلى رفع الروح المعنوية.

وبصفة عامة، فإن مستويات الوطنية تتنوع عبر الزمن والمجتمعات السياسية[4]، وعلى الرغم من وجود هذا التنوع؛ إلا أن هناك شبه اتفاق حول ارتباط نشأة مفهوم الوطنية بالدولة الوطنية بوصفها منظومة سياسية حديثة وبكونها مصدرا أساسيا لمفهوم الوطنية، **وهذا ما سيتم توضيحه فيما يأتي.**

---

(1) http://www.khilafah.net. in 6/7/2005.10.30a.m.

(2) صحيح ابن ماجة.

(3) http:// www.islamonline.net. in 6/7/2005. 12.53 p.m.

(4) http://www.wikipedia.org. in 14/3/2006.1.00 p.m.

ثانياً: الدولة الوطنية ونشأة مفهوم الوطنية

- الدولة الوطنية بوصفها مصدرا أساسيا لنشأة مفهوم الوطنية: أصبحت الوطنية كمفهوم تتمثل فى كيان مادي يعرف بالدولة الوطنية[1]. وانبثقت الوطنية من هذه الدولة التى يقيم بها مجموعة ضخمة من البشر[2]، ويعتبرون هذه الدولة، هي الوطن الذي تحقق[3]. والوطنية هى القاعدة الأساسية المدعمة لهذه الدولة[4]، التي تسعي دائما إلي غرس الوطنية [5]،إذ تنتشر الوطنية من خلال هذه الدولة[6].

فالوطنية ذات طبيعة تبادلية بين الدولة ومواطنيها، حيث هناك قيم مشتركة للدولة التى يعبر عنه خيار تاريخي وكلي مجتمعي، وتقوم الدولة على تأمين هذه القيم وحمايتها ورعايتها والامتناع عن أي عمل أو فعل ينال من هذه القيم[7]. وكل الأفراد يقبلون الدولة ويعتبرونها الوطن والمصدر الأساسي للوطنية والولاء حيث تمثل الدولة الشكل الشرعي للوطن والوطنية[8]، وتعني الوطنية وجود دولة المواطن[9]. وأصبح الخطاب السياسي يقدم مصطلح "وطني" على أنه تعبير وصفي للدولة، وأصبحت الدولة هي الشكل المدعم والشرعي لحماية الوطنية التى تكون أساسية لعملية بناء الدولة، فالدولة توفر الأطر التأسيسية التى تفصل الأنا عن الآخر، الداخل عن الخارج، والأمان من التهديد[10]، والأساليب الأساسية التى توظفها الدولة فى بناء الوطنية التي ارتبطت بظهور نظام الدولة الوطنية ودعمها[11]، وارتباط الوطنية بحدود هذه الدولة[12].

أ- نشأة الدولة الوطنية: أصبح تحليل تاريخ الدولة الوطنية، التى من أبرز سماتها الوطنية، كظاهرة حديثة موضع اهتمام لكل من العلوم السياسية والتاريخية والاجتماعية. وعلى الرغم من

---

(1) يوسف الصوابي.- القومية العربية والوحدة فى الفكر السياسي العربي. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2003م). ص 109.
(2) TOMLINSON, John.- Globalization and Culture. (UK: Polity Press, 1999). p.119.
(3) KIVISTO, Peter.-Multi-culturalism in Global Society. (U.K: Blackwell Publishing, 2002). p.6.
(4) GUIBERNAU, Montserrat& HUTCHINSON,John.- Understanding Nationalism. (U.S.A: Asen, 2001). p.43.
(5) MATHEWS, Gorden.- Global Culture. Individual Identity: Searching for Home in the Cultural Supermarket. (London: Routledge, 2000). p.18.
(6) NORBU, Dawa , op.cit, p.80.
(7) محمد نعمان جلال ومجدي المتولي، مرجع سابق، ص255.
(8) http://www. Essay. org. in: 14/3/2006. 12:37 p.m..
(9) http:// www.inn.us/articles. in: 14/3/2006. 3.00 p.m.
(10) WHITE, Stephen& MOON, Donald.- What is Political Theory? (London: Sage Publication, 2004). p71,129.
(11) SCHOLTE, Jan, Aart.- Globalization: A Critical Introduction. (U.K.: Macimillan Press, 2000). p. 57.
(12) GILES, Judy& MIDDLETON, Tim.- Studying Culture: A practical introduction.(U.S.A: Black well Publishers, 1999). p. 45.

وجود غموض بالغ فى أصول نشأة هذه الدولة، والتي جعلها الفلاسفة والمفكرين السياسيين الكلاسيكيين أكثر غموضاً، وذلك من خلال البحث فى أصول نشأتها جغرافيا من خلال اختلافات المناخ، أو لغويا اعتمادا على دراسة المجتمعات اللغوية، أو تاريخيا من خلال ما يعرف بالتاريخ المشترك، أو حتى فلسفيا في المقولات الفلسفية الخاصة بمقولة "مشيئة الرب"، أو بيولوجيا من خلال دراسة الفئات البيولوجية، أوعرقيا من خلال الجماعات العرقية وارتباطها بالسلالة الحاكمة، فإنه بسبب هذه التدخلات والاختلافات كان من الصعب تفسير السياسات الأولية لنشأة الدولة الوطنية باعتبارها مصدرا أساسيا لمفهوم الوطنية، إلا أن المفكرين والعلماء والفلاسفة اعتبروها مرحلة مهمة في تطور مفهوم الوطنية في القرون الوسطي.

وبصفة عامة، هناك شبه اتفاق في الآراء حول أن الدولة الوطنية لم توجد قبل الثورة الفرنسية، وذلك نظرا لعدم تشكيل الأساسيات الشرعية لحكم الطبقة الوسطي وعدم تمكن هذه الطبقة من أن تصبح قوة سياسية، فكانت الدولة آنذاك مرتبطة بالسلالة الحاكمة وتمثلت مهمتها في حماية النسل والاندماج الاجتماعي، إلا ان الإرادة العامة للشعب بعد ذلك تحققت في الدولة الوطنية، وحلت السيادة الوطنية محل السيادة الاستبدادية، وأصبحت الدولة الوطنية دليلاً بارزًا علي المجتمع البورجوازي والطبقة الوسطي[1].

وقد ذابت الأشكال السابقة للدولة الوطنية (مثل القبيلة والعشيرة) فى شكل جديد من الارتباط الاجتماعي هو الارتباط الوطني، الذى يكون مستحيلا دون الدولة الوطنية، وبذلك فإن الدولة الوطنية نشأت بعد الثورة الفرنسية، ولم تكن علي غرار الدولة المرتبطة بالسلالة الحاكمة مؤيدة للاستبداد، وإنما كانت منظمات تمثل المبادئ السياسية للمجتمع البورجوازي والاندماج الفلسفي للحقوق الإنسانية والحريات المدنية[2].

فالدولة ورمزيتها من الأمور المهمة جدا فى تأسيس القوى العاطفية الوطنية[3]. ونظام الدولة الحديثة ظهر بوضوح فى القرن السابع عشر، وحظى بالاعتراف المتبادل من قبل أعضاء النظام الدولي، وقام جوهر هذا الاعتراف على أن كل دولة هى المرجعية السياسية

---

(1) TIBI, Bassam.-Arab Nationalism: A Critical Enquiry.(London: Macmilliam, 1990). p. 29,33
(2) TIBI, Bassam, ibid, p.34.
(3) CAPLAN, Richard& FEFFER, John.- Europe's New Nationalism: States and Minorities.(London: Macmilliam ,1996) P106.

الوحيدة، ذات الملكية الحصرية لرقعة أرض محددة، وغدت الدولة هى الشكل المهيمن[1] والقادر على احتواء الوطنية وتضمنها[2].

وبذلك انتقلت البشرية من عصر الإمبراطوريات الكبرى إلى عصر الدولة الوطنية الحديثة من خلال عملية "تفكيك تاريخية" كان آخرها تفكيك الإمبراطورية العثمانية فى أوائل العشرينيات، ثم تفكيك الإمبراطورية السوفييتية فى أوائل التسعينيات من القرن العشرين، وجلست الدولة الوطنية فوق ركام الإمبراطورية، وبدت كما لو كانت نهاية التاريخ وأحاطتها هالات "قدس الأقداس"[3].

وبصفة عامة، اكتشف "أندرسون" (Anderson) التطور التاريخي للدولة الحديثة فى محاولة تفسير كيفية ظهور الدول واستمرارها إذا ما قورنت الدولة الحديثة ببعض التكوينات الاجتماعية التقليدية. وهذه العملية الخيالية تحدث طوال الوقت، ولكنها تزداد حدوثاً ووضوحا أثناء الأزمات وخصوصا وقت الحروب التى تهدد استقرار وسيادة الدولة، فالدولة تتكون من مجموعة من الناس يشتركون فى سمات وخصائص مشتركة ويجذبهم الهدف المشترك ويصوغهم داخل مجتمع متناسق وذاتي يرقى بعد ذلك إلى مرتبة "الدولة"[4].

وقد تزامن الصراع من أجل الدولة وبناء الهويات الوطنية مع الصراع من أجل الحرية والحداثة، وقد تغير هذا المنظور عندما تحقق الانتصار بشكل بارز واستقلت الدول وفقاً للمعيار الوطني الذى اعتمد على تحديد الحدود المحيطة بالدولة والجيران المحيطين بها[5]. ومن هنا، يمكن القول بأن العالم القائم حاليا هو امتداد للعالم القديم، ومازال متمسكاً كل التمسك بالحدود، بما فى ذلك الحدود الجغرافية، وحتماً الحدود السياسية والتى تتجسد فى شكل الدول التى تحاول تأكيد أنها مازالت الوحدة الارتكازية فى العالم المعاصر[6]. فنشأة الدولة خلال الأربعة عقود الأخيرة والثورات والانقلابات والتغيرات التى حدثت فى بيئة الدول القديمة عبر الخطوط الاجتماعية والثقافية ليست ببساطة نتيجة التغيرات السياسية والاقتصادية فقط، ولكنها أيضا مؤشر للتطور الثقافي والتكنولوجي والفكري مما يجعل الأفراد أكثر وعيا بالجماعات المغايرة بالإضافة لتلك الجماعات التى

---

(1) بول هيرست وجراهام طومسون.- ما العولمة: الاقتصاد العالمي وامكانات التحكم. ترجمة فاتح عبد الجبار. (الكويت: مطابع السياسية، 2001م). ص 38.

(2) http:// www.Bostherald.com. in: 10/5/2006. 11:30 a.m.

(3) احمد عبد الله.- نحن والعالم الجديد: محاولة وطنية لفهم التطورات العالمية. (القاهرة: مركز المحروسة، 1995م). ص9.

(4) BRIGGS, Adam& COBLEY, Paul.- The Media: An introduction (London: Longman, 2002).p. 402.

(5) http:// www.Global.policy.org.in:14/3/2006.12:23 a.m.

(6) بلقاسم سلاطين وآخرون.- تنمية المجتمع من التحديث إلى العولمة. (الجزائر: دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003 م). ص 197.

تشاركهم هويتهم، ومثل هذا النوع من الاتصال لعب دوراً مؤثرا وفعالا ليس فقط فى الحراك الاجتماعي وبناء الدولة لكن أيضا فى تقوية وعي الجماعة[1]، فمعظم الدول الوطنية نشأت وتكونت مع ارتباطات واسعة بمفهوم الوطنية والذي بدوره نما وتطور مع مراحل تاريخية ومعاصرة لمرحلة بناء الدولة[2].

ما سبق يشير إلى أن الدولة ستظل أحد أهم عناصر التنظيم السياسي المعاصر وتحافظ على أهميتها تلك وهي تتغير وتواجه مواقف وأوضاعاً جديدة، وإذا أخذ فى الاعتبار شمول الدول وتغلغلها وأهميتها يتضح أنها ظاهرة مركبة ذات سمات عديدة وذات تصورات متعددة بطبيعتها ودورها ووظائفها[3].

وفيما يخص الشرق عبر "إرنست رينان" (Ernest Renan) في محاضرته الافتتاحية بالمدرسة الفرنسية في فبراير 1862م عن إهدار خصوصية الشرق بقوله[4] "إن فكرة الدولة غائبة تماما عن هذه الشعوب فى مجال السياسة، ونحن لا ندين لهم بأي شيء، وإن الحياة السياسية لا تخص إلا الأوربيين، فهذه الشعوب الأوربية هى وحدها التي عرفت الحرب وفهمت ما هي الدولة مثلما فهمت استقلال الفرد". ولذلك، يوجد من يرى أن "نظام الدولة الوطنية بمؤسساتها وأحزابها وتشريعاتها وبرلمانها وبيروقراطيتها وأساليب الإدارة والعمل فيها، وبالمصالح التى تقف وراءها قد جاء من الغرب، وتبنته البرجوازية المصرية الصاعدة لصالحها دون غيرها، وطعمتها ببعض ميزاتنا وعيوبنا، ولكن كنظام يظل فى جوهره مستورداً"[5].

إلا أن الوطنية هنا هى منتج ثقافي، يظهر فى ممارسة إثبات الهوية مع الرفقاء الوطنيين[6]، فالوطن هو عادة ما يمثل فى الدولة. وقد نشأت نظم الدول فى القرن السابع عشر، وانتشرت على النطاق العالمي فى القرن العشرين[7]. وقد ارتبطت المشاعر الوطنية بالدول الوطنية عامة فى الغرب أو الشرق، ودائماً ما يكون هناك قاعدة تكون أساس الوطن تتمثل فى دولة خاصة، فالمجتمعات الوطنية تتواجد بناء على ثلاثة شروط:

---

(1) MORULANA, Hamid.-Global Information and World Communication: New Frontiers in the International Relations (London:sage publication, 1997).p.241.

(2) GUIBERNAU, Montserrat& HUTCHINSON,John,op.cit, p.42.

(3) تادي آكين آتا.- العولمة والسياسة الاجتماعية فى أفريقيا: قضايا واتجاهات. ترجمة صلاح أبو نار. (القاهرة: مركز البحوث العربية، 1996م). ص64.

(4) السيد يس وآخرون.- العالمية والخصوصية فى دراسة المنطقة العربية. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1991م). ص59.

(5) شريف حتاتة.- العولمة والإسلام السياسي. (القاهرة: كتاب الأهالي، 1999م). ص 225.

(6) NASH, Kate.- Contemporary Political Sociology: Globalization Politics and Power. (Uk: Black well Publishers, 2001). P 73.

(7) SCHOLTE , Jan, Aart, op.cit, p.47, 57.

الاستقلال، والاعتماد على دولة خاصة، وعلاقات هذه الدولة مع الدول الأخرى[1] وهذا ما ينطبق تماما على دول الشرق مثل دول الغرب.

ب- مفهوم الدولة الوطنية (National State): مفهوم الدولة هو مصطلح يرجع استخدامه الحديث إلى المفكر الايطالي الشهير "مكيافيللي"، وإن كان لا يوجد تعريف متفق عليه له. ووفقا للقانون الدولي، فالدولة تعرف بكونها تجمعا للأفراد الذين يعيشون فى جزء محدد من سطح الأرض وينظمون اجتماعيا ويتفقون على ضرورة أن يحكموا[2]، فالدولة هى الشكل السياسي للمجتمعات، وهى السلطة التى تنظم العلاقات الاجتماعية وتصوغ القوانين وتنفذها، وتقوم الدولة على نوع من الاتفاق أو الإجماع أو العلاقات المحددة بين الحاكم والمحكوم، ولها أركان هى الشعب، والأرض، والسيادة، والاعتراف الدولي[3].

وبعد قراءة الكاتبة لعديد من التعريفات الخاصة بالدولة الوطنية فإنها تجد أنه يمكن **تقسيم هذه التعريفات في ثلاثة محاور كالآتي:**

1- ربط مفهوم الدولة الوطنية بالجماعة السياسية والأشكال البدائية للجماعات مثل العائلة.

2- ربط مفهوم الدولة الوطنية بالحدود السياسية وممارسة السيادة والسلطة.

3- ربط مفهوم الدولة الوطنية بالحرب والأعداء.

1- ربط مفهوم الدولة الوطنية بالجماعات الإنسانية: هناك من عرف الدولة الوطنية بأنها الرباط الذي يجمعنا بل ويحمينا ولو حتى ضد استغلال بعضنا بعضا، فالدولة الوطنية هى العقد الاجتماعي الذي يجب أن يبقي ويستمر لا ليختفي ويتلاشي[4].

وهذا التنظيم البشري المسمى "الدولة"، الذي هو صاحب السيادة أو مالكها، قد يكون مناطا للفخار الوطني أو الوطن[5]. مثل هذه الهوية الجماعية تتمثل فى الأحاسيس والقيم المتعلقة بإحساس الاستمرارية والذكريات المشتركة وشعور بوحدة المصير، وبهذه الأحاسيس يمكن فهم "الدول" على أنها هويات تاريخية أو مستمدة منها على الأقل؛ ففي حين نشأت "الدولة" اعتمادا على تجارب واحتياجات شعبية كامنة، فقد ورد فى كل

---

(1) MOHAMMADI, Annabelle, Sreberny et al, op.cit, p.20, 23, 32.

(2) على الدين هلال وآخرون.- معجم المصطلحات السياسية. (القاهرة: مركز البحوث والدراسات السياسية، 1994م). ص 119-120.

(3) إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي.- المفاهيم والمصطلحات البيئية. (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، 2007م). ص82.

(4) احمد حسن الرشيدي.- إحياء النظام الإقليمي العرب. - (القاهرة: مركز البحوث والدراسات السياسية.2001). ص 91.

(5) احمد عبد الله، مرجع سابق، ص9.

التحليلات المتعلقة بالدولة الحديثة أنها سعت للحد من الولاءات والانقسامات داخل البلاد واستبعادها لأنها قد تقف حجر عثرة فى طريق الوحدة الوطنية[1].

وهناك من يرى أن الدولة هي وحدة إقليمية بنيت باسم الشعب الذي تحكمه والعلاقة مع الأفراد[2]. ويعرف "أنور عبد الملك" الدولة الوطنية فى العالم العربي بأنها "استرداد سلطة البيت فى ميادين الحياة الوطنية كافة وهو المقدمة لاستعادة الهوية فى قلب عمل النهضة انطلاقا من شعارات وطنية أساسية، وتجارب باستمرار لكل الوسائل وفى جميع الميادين ولاسيما فى الميدان الداخلي"[3].

وفى إطار ربط الدولة الوطنية بالجماعات الإنسانية والشعب، يعرف "حيدر إبراهيم" الدولة الوطنية فى هذا السياق بأنها "الدولة التى تقوم على فكرة المواطنة، وعلى التجنيد والأخذ بمفهوم واحد للوطن، وبالتالي احترام جماعات الأقليات القومية والعرقية والدينية"[4].

فالدولة كيان سياسي للمجتمع الإنساني وهي بُعد أولي من أبعاد المجتمع يكون من ذوات فردية وجودها اجتماعي، فالدولة وسلطتها قائمة باقية بوجود الانسان وبقائه كائنا اجتماعيا واعيا ذي إرادة[5]. فهي شكل حديث للهوية الجماعية[6] تمثل جسد الشعب الذي يؤسس الوطنية، وهي ليست ثابتة ولكنها أيضا متغيرة [7].

فمصطلح الدولة (Patrie) هي أرض محددة يعيش عليها الفرد وينظر لهذه الأرض كأم، يدين لها الفرد بحياته، فهذه الأرض هي أرضنا ودولتنا، وفطرة طبيعية أن يحب البشر أرضهم ووطنهم مثل حبهم تماما لعائلتهم[8].

2- ربط مفهوم الدولة الوطنية بالحدود السياسية وممارسة السلطة: الدولة الوطنية يتم تعريفها بناءًا على الحدود، فالدولة بمقدار ما هي قطرية تتعامل مع الحدود علي أنها نتاج داخلي وخارجي[9]، فالدولة تتحكم فيما يحدث داخل وخارج حدودها ولها كامل

---

(1) مايك فيذرستون.- ثقافة العولمة: القومية والعولمة والحداثة. ترجمة عبد الوهاب علوب (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002م). ص171.

(2) GUIBERNAU, Montserrat& HUTCHINSON,John, op.cit, p.37.

(3) أنور عبد الملك.- دراسات في الثقافة الوطنية. (القاهرة: المحروسة للبحوث والتدريس والنشر، 2002م). ص 318- 319، 322 - 323.

(4) حيدر إبراهيم وآخرون.- العولمة والتحولات المجتمعية في الوطن العربي. (القاهرة: مكتبة مدبولى، 1999م). ص 379.

(5) بشير نافع وآخرون.- المواطنة والديمقراطية في البلدان العربية. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2002م). ص98.

(6) مايك فيذرستون، مرجع سابق، ص198.

(7) BRIGGS, Adam& COBLEY, Paul, op.cit, p.403.

(8) http://www.Catholicculture.org. in:14/3/2006.2:50 p.m.

(9) WHITE, Stephen& MOON, Donald, op.cit, p.70.

السيادة علي أرضها[1]. فالدولة تعد هنا بمنزلة جماعة سياسية أولية، ذات قدرة على تحديد مكان وضوابط أي نشاط يقع ضمن الفهم المعاصر لنطاق السلطة التشريعية[2]. ويري "كار" (Carr) أن مثل هذه الدولة تستمد قوتها من ثلاثة عناصر هي: القوة العسكرية، والقوة الاقتصادية، وقوة السيطرة علي الرأي[3]. وبذلك، فإن الدولة الوطنية هي الاعتداد بذكر الحدود السياسية للدول ذات السيادة، أو انتماء لوطن محدد أو لدولة معينة دون حاجة إلى إجراءات حكومية[4] فالدولة الوطنية تمثل السيادة على أرضها ومواطنيها[5].

والدولة عامة هي منطقة جغرافية تحدها حدود، وهى في حد ذاتها قد تكون صغيرة، وتتضمن سكاناً ينتمون إلي هذه الدولة[6]. وقد تمثل هذه الدولة بنية السيطرة الحكومية[7]. فهذا المصطلح يشير إلي هيمنة سلطة سياسية بذاتها علي منطقة جغرافية معينة يتخذها مجموعة من الأفراد موطنا، لها ارتكاز لاشتراكها في المقومات الثقافية والتاريخية وربما اللغوية والعرقية أيضا[8].

فالدولة الوطنية إذن تعتمد علي قطعة محددة من الأرض، وهي رمز تقليدي له السيادة والسلطة التامة في الشؤون المحلية والاستقلال في العلاقة مع الدول الأخري [9]، وبالتالي، فهي ذات نظام سيادي علي مساحة محددة من الإقليم[10] وتحت سيطرة حكومة واحدة، والناس الذين يعيشون في هذه المنطقة يسمون بمواطنيون الدولة بما يمنح كل منهم الالتزامات والفوائد[11].

3- ربط مفهوم الدولة الوطنية بالحرب والاعداء في إطار منظومة الأنا – الآخر:

هناك من يرى أن الدولة الوطنية هي الأرض الأصلية نفسها وهي واقع متماسك، إقليم أو منطقة محددة يولد بها الفرد، وهي ذات حدود محددة بدقة ومهددة بالغزو[12].

---

(1) NICHOLSON, Michael.- International Relations: A Concise Introduction.(London: Macmillian, 2002). p.16.

(2) أنور عبد الملك، مرجع سابق، ص322-323.

(3) محمد شومان.- العولمة ومستقبل الاعلام العربي. (السودان: مركز الدراسات السودانية، 2000م).ص40.

(4) مؤيد عبد الجبار الحديني.- العولمة الإعلامية والأمن القومي العربي. (الأردن: الأهلية للنشر، 2002م). ص46.

(5) عواطف عبد الرحمن.- الإعلام العربي وقضايا العولمة. (القاهرة: العربي للنشر والتوزيع، 2003م). ص20.

(6) http://www.global policy.org. in: 14/3/2006.12:23 p.m.

(7) SCHOLTE, Jan, Aart, op.cit, p.106.

(8) علي الدين هلال وآخرون.- معجم المصطلحات السياسية، مرجع سابق، ص206.

(9) O'MEARO, Patrick et al.- Globalization and The Challenge of New Century (U.S.A: Indian University press, 2000). p.24,121.

(10) BARKER, Chris.- Television Globalizationand Cultural Identities, op.cit, p.64.

(11) NICHOLSON, Michael, op.cit, p.17-18.

(12) http://www.catholicculture.org. in: 14/3/2006. 2:50 p.m.

وفي سياق مثل هذا التعريف، يتضح أن هناك من يربط تعريف الدولة الوطنية بالحرب والأعداء، ويرون أن أهمية الدولة تتناقص عند المواطنين بغياب الحرب والأعداء، في حين كانت الشعوب تواجه الأعداء، غزاة وفاتحين، كانت تحتاج إلي دولتها وإلي مواطن بلادها[1]، فتعريف الدولة وهويتها يتعلق جزئيا بالداخلي والخارجي، أو بما يعرف بالذات والآخر[2].

وبشكل عام، عرفت موسوعة "أمريكانا" (Americana) الدولة الوطنية بأنها الكيان السياسي للناس تحت حكومة واحدة مع شخصية سيادية في الواقع، ومفهوم الدولة هو مفهوم معقد ومجرد ويصاحبه تغييرات ضمنية مع التحليل النظري والتاريخي ولا توجد الدولة بشكل منفصل عن الحكومة، وإحساس الدولة يوجد عندما يوجد العامة أو الشعب، فهي منظمة بدائية تطورت، ذلك بالإضافة إلي أن الاحساس بكيان الدولة ينشأ من الاحساس بالخطر الخارجي، حيث يمكن القول إن مفهوم الدولة يجيء تدريجيا من الافتراض بالتلازم المخصص للمسؤوليات الخاصة بمرحلة الوعي الذاتي للأنا والآخر[3]. وهي إطار سياسي يحمي الشعب ويقوي مؤسساته[4].

ومن خلال ما سبق عرضه يتضح أن مفهوم الدولة الوطنية (Patrie) – وهي الوطن – هذا المفهوم يتضمن المظهر الخارجي والواقع المتماسك، **الذى يعتمد علي عدة عوامل أهمها:**

– دراسة أصل كلمة (Patria)، وهي "أرضنا وأرض آبائنا والأجيال القادمة، ولذلك فقد يموت الفرد في سبيل الدفاع عنها".

– فكرة شعب واحد، فالوطن ليس فقط أرض ولكنه أيضا إحساس مشترك لمجموعة من الناس يكونون الدولة، عدد كبير يتصلون ويتواصلوا معا بأسلوب أو بآخر.

– وجود الدولة في إطار دولي وعبر علاقات دولية.

هناك عوامل آخرى تتدخل في فكرة الدولة، وهذه العوامل تتشابه إلي حد كبير مع العوامل التي تؤسس الوطنية مثل اللغة والدين والتاريخ بذكرياته المجيدة والحزينة والمأثورات والمتاع الروحي، وكل ذلك يمثل جزءاً من الميراث الوطني. وفي النهاية، لو كانت الأرض تمثل جسم الدولة، فمثل هذه العوامل تدعمها وكلها عوامل وعناصر مشتركة في فكرة الدولة ومفهوم الوطنية[5]، فالدولة تتضمن اللغة والرموز والبنية الأساسية والحروب

---

(1) بول هيرست وجراهام طومسون، مرجع سابق، ص391.

(2) BRIGGS, Adam& COBLEY, Paul, op.cit, p.407.

(3) Encyclopedia Americana.volume25, p.616-617.

(4) Encyclopedia Americana.volume19, p.751.

(5) http:// www.Catholicculture.org. in: 14/3/2006. 2: 50 p.m.

المصيرية وعدداً كبيراً من الناس يرتبطون بقطعة من الأرض تسمى الوطن، مع تأكيد الخصائص الثقافية والاعتراف الدولي المتبادل بها[1].

ومنذ آلاف السنين، ومصر تعرف الدولة بأركانها من شعب وإقليم وتنظيم سياسي. وكان لوجود تنظيم سياسي قوي مركزي فضلا لعدم اختلاط وتداخل مفاهيم الدين والسلطة عند مباشرة الحكم الأثر الكبير في تكوين دائرة أسمي للولاء السياسي يضمن الاستقرار الدولي ويقضي على التنازع الاجتماعي ويضعف البواعث الفردية لصالح الجماعة الوطنية التي ترمز إليها الدولة. ومع التراكم القيمي لقداسة السلطة وهيبتها وتمركز الولاء لها، ازداد ضعف الاتجاهات والطموحات الفئوية والعرقية إلى حد تلاشيها، وقويت قيمة التسامح الاجتماعي، إلى جانب حرص الدولة علي بسط سلطانها على الإقليم بكامل تراثه[2].

ثالثاً: المعنى اللغوي لمفهوم الوطنية - الوطن

عرف ابن منظور الوطن بمنزل يقيم به، وهو موطن الإنسان ومحله[3]، في حين عرف الوطن بالمعجم الوسيط بأنه مكان إقامة الإنسان ومقره وإليه انتماؤه ولد به أو لم يولد[4].

وفي الإنجليزية يوجد عديد من الكلمات التى تعنى الوطن، وأبرز **وأهم هذه الكلمات:**

- **القومية (Nationalism):** تتمثل فى سياق معنى الوطنية بمعنى الولاء أو الانتماء لأمة أو دولة الفرد، مثل هذه الاهتمامات أو الانتماء الوطني يحل فوق أي اهتمام فردي أو اجتماعي آخر، فهي ظاهرة مميزة وحديثة وأصلها مشتق من افتراض الولاء للدولة أو التجمعات الأولية ومثل هذا الافتراض كان ليس له أي معنى مقبول على مستوى واسع النطاق حتى القرن الثامن عشر، والتركيز على مثل هذا الولاء للدولة التى أصبح أكثر احتمالاً لكونه وحدة صغيرة مثل الجماعة الدينية، والمدنية، والمحلية[5].

- **الوطن (Home):** عرف "دانيال دنجليسي" (Daniel Dunglasi)[6]- تطبيقا على النموذج الاسكتلندي - أن الوطن هو الذي ولد به الإنسان، ويتضح هذا المعنى عندما يسافر الفرد لمكان آخر غير الوطن، فإن هذه الروح الطاهرة تظهر هذا الإحساس[7].

---

(1) SCHOLTE, Jan, Aart, op.cit, P.163, 168.

(2) محمد نعمان جال ومجدي المتولي، مرجع سابق، ص232.

(3) ابن منظور الأفريقي المصري.- لسان العرب. مادة وطن. (لبنان: دار صادر، ب.ت).

(4) إبراهيم مصطفي وآخرون، مرجع سابق، مادة وطن.

(5) Encyclopedia Britinca. Volume 24, p.564.

(6) تحديداً من عام 1883-1886.

(7) Encyclopedia Americana. Volume 14, p.317.

وتأخذ كلمة "Home" بعدين. الأول "مكان جغرافي إقليمي". والثاني "مجال محلي وخاص للوطن" وما يتم نقله كمكان يمثل الوطن، فالوطن كالبيت الذى ينتمي الفرد إليه، ويربى ويكبر فيه[1].

- **الوطنية(Patriotism):** المقطع الأول "Patri"[2]، وهى المدينة[3]، وظهرت مع نمو الدولة المدنية المبكرة فقد بدأ الناس يجمعون أنفسهم حول دائرة محددة هي الجماعة، ونمو إحساس قوي بتماسك هذه الجماعة ذات الأصل المشترك والثقافة والقدر المشترك وإحساس الروح الوطنية منذ الانتصارات فى ميدان المعركة والإحساس بالانتماء والولاء[4].

وهناك من فسر كلمة الوطنية لغويا بأنها مشتقة من الكلمة اليونانية (Patriata) التى تعني رفقة أولاد البلد، ثم انتقلت لاستخدامها الحديث وحولت من الفرنسية (Patriata) إلى Patriot (Ism)، وأخذ هذا المفهوم وضعه أثناء عصر الإقطاع، وقد برزت الوطنية أساساً فى غياب تدخل الدولة أثناء عصر الإقطاع والتى نتج عن تشكيل المجتمعات المحلية الذاتية واستقلالها.

وعلى وجه الدقة، وتحت ظروف الإقطاع نشأت الوطنية كارتباط طبيعي للفرد ببلده، وكما لاحظ "هاري برني" (Heari Pirenne) فى اللاتينية فى العصور الوسطى "أن الناس بدأوا يطبقون هذه الكلمة (Patria) علي مثل هذه المقاطعات المحلية الصغيرة التى شكلوها لأول مرة، فالوطنية فى المجتمع الحديث تحل محل عاطفة مدنية تعني المواطن"[5].

ونقل التغيير الذى حدث فى معنى كلمة "Patria" التركيز على تشكيل الوطنية أثناء فترة القرابة/النسب فى العصور الوسطى، وهناك من يرى أن (Patria) تعني "مدينة الرب" وقد استخدم "أوجستين" (Augustine) كلمة "Patria" بمعنى السماء والتى اعتبرت "أرض الآباء" لكل المسيحيين، وفى القرن الخامس عشر كلمة "Patrie" وصفتها "Patriote" المواطن الحر المميز بالذات، والوطنية دخلت فى اللغة الفرنسية واستخدمها علماء مثل "اتيني وربيلرز دولت" (Rabelars & EtienneDolet) فعليا بمعنى "أرض الآباء"، وغير المناخ الفكري الجديد معاني كلمات (مثل Patriotism و Patria) وأصبحوا

---

(1) WOODWARD, Kath.- Understanding Identity.(London: Arnold, 2002). p. 49.
(2) وتسمى "Patroe" أو "Patras".
(3) Encyclopedia Britinca. Volume 9, p. 199.
(4) Encyclopedia of Political Economy. Volume 2, p. 657.
(5) NORBU, Dawa, op.cit, p. 39.

مقبولين بشكل عام في إطار أنها عملت على إضعاف القواعد وأساسيات الملكية المطلقة، ومثل هذا التغير التدريجي فى المعنى استمر حتى منتصف القرن الثامن عشر[1].

ومما سبق يتضح أن كلمة الوطنية (Patriotism) مأخوذة من كلمة يونانية بمعنى أرض الآباء. وعلى مدار التاريخ، نما حب أرض الآباء والتي عرفت بأرض الوطن وربطها بالملامح الفيزيائية للأرض، وقد تغير معنى الكلمة فى القرن الثامن عشر عندما ظهرت العقائد والأيديولوجيات السياسية مثل الاشتراكية والشيوعية والديمقراطية، ولكنها لا تزال تعني حب الفرد لدولته بما تتضمن الكلمة من دلالات تتضمن الارتباط بالأرض والناس والعادات والتقاليد والفخر بالتاريخ وأمجاده[2].

رابعًا: أبعاد مفهوم الوطنية

يتضمن مفهوم الوطنية فى استخدامه الحالي اعتقادات خاطئة، وتنبعث مثل هذه الاعتقادات من المعنى الواسع والممتد للوطنية والذي جعله عاطفة مرغوب فيها ومعارضة للقومية والتى يحكم عليها بأنها بمثابة تهديد خطير وغير مرغوب فيه[3].

وللوهلة الأولى، قد يبدو تعريف الوطنية وتفسير معناها شيئًا بسيطًا، ولكن هذا ليس ببسيط جداً كما يبدو فهو سؤال معقد وليس من السهل توضيحه[4].

وهناك وصف لكلمة الوطن ربما يوضح ما سبق، فالوطن مثل "موج النهر الهادر بجنونه وعذوبته وحلاوة مياه أمواجه الراحلة المتغيرة"[5] والصورة هنا تؤكد التغير وعدم الثبات، واتخذ عدة دلالات فهو أحياناً غادر وأحياناً يهدر ويفيض، هو أحياناً صفحة للتأمل، ومرات مصدر الماء المقدس، فالصورة دائما متغيرة، كما أن الهوية ليست ثابتة، بل هى فى حالة تغير دائم.

ومن خلال هذه المقولة يتضح أن مفهوم الوطن متغير ويرتبط بمفاهيم أخرى هى بطبيعتها أيضا متغيرة وليست ثابتة **وبالتالي فمثل هذا المفهوم يمكن أن تحدد له أبعاد معينة كالآتي:**

أ- البعد العاطفي والوجداني لمفهوم الوطن.

ب- البعد المكاني لمفهوم الوطنية.

---

(1) TIBI, Bassam, op.cit, p.30-31.
(2) http:// www.hnn.us/articles. in: 14/3/2006. 3.00 p.m.
(3) NORBU, Dawa, op.cit, p.37.
(4) http:// www.catholicculture.org. 14/3/2006. 2:50 p.m.
(5) شيرين أبو النجا- مفهوم الوطن فى فكر الكاتبة العربية. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2003م). ص 135.

ج- البعد المادي أو المنفعي لمفهوم الوطن.

د- البعد العلمي لمفهوم الوطنية اعتمادا علي مفهوم الهوية الوطنية بوصفها منظومة علمية للدراسة.

أ- البعد العاطفي والوجداني لمفهوم الوطنية

ويتضمن هذا البعد ثلاثة محاور:

1- تعريف الوطن بالعاطفة: وهنا يتم تعريف مفهوم الوطنية فى ضوء ارتباطه بالعاطفة والوجدان. فالوطنية تتضمن شقاً عاطفياً وشقاً عقلياً لتدعيم المجتمع السياسي(1)، فالوطن ربما يكون عاطفيًا، رومانسيًا، حتى لو كان مكاناً للحزن، وأيضا هو التعبير عن الاشتياق والحنين للوطن والذى يمكن أيضا أن يتحول إلى حاجة لحماية الإحساس "بمن نحن؟" حينما يكون مكاننا مهدد بعدم الأمان، فالوطن يعني أشياء ومشاعر عديدة، فهو يتضمن معنى الأمان والأمن لعديد من الناس(2).

فمن الصعب إن لم يكن من المستحيل أن تتميز مشاعر الوطنية عن الوطنية خصوصا فى الدول الذى يكون كل سكانها كلياً أو تقريباً ينتمون للجنسية واللغة الوطنية نفسها والتى تكون ناتجة عن حب الوطن والرغبة فى الحفاظ عليه وحمايته(3).

فالوطنية يتم تعريفها على أنها مشاعر عاطفية على المستوى الأول وعلى درجة عالية من الانعكاس والتعبير عنها(4).

فالوطن هو الإحساس بالأمن والأمان وذلك الشعور بالأمان هو الذي يدفع إلى المشاركة مع الآخرين لتحقيق أهداف هذا الوطن والتضحية فى سبيل الدفاع عنه(5). فالموت فى المعركة من أجل الوطن يعتبر نموذجاً أصلياً لتجسيد مفهوم الوطنية فى أقصى حدودها(6).

فالوطن يعتمد على ماض متخيل وحقيقي فى آن واحد، وتجانس العيش هو الذي يحافظ على هذا المفهوم. ويعرف "فيصل دراج" الوطن فيقول "يتحول الوطن، فى التصور التاريخي إلى مجاز ذهني، وإلى وجود مادي فى آن واحد، يأخذ فى حدود المجاز الصورة المثلى

---

(1) http:// www. enwikipedra.org. Free. in: 14/13/2006. 1.00. p.m.
(2) WOODWARD, Kath, op.cit, p.48-49.
(3) NORBU, Dawa, op.cit. p.39.
(4) http:// www.articles. com in: 14/3/2006. 3.00p.m.
(5) نجلاء عبد الحميد راتب.- الانتماء الاجتماعي للشباب المصري. (القاهرة: مركز المحروسة للبحوث والتدريب والنشر، 1990م). ص171.
(6) http: // www.enwikipedia. Org. in 14/3/2006. 1.00 p.m.

التى تنطوي على مهد الطفولة ومراتع الصبا وجمالية المكان، وصولا إلى مفردات صوفية ليس آخرها أرض الأجداد وأرواح الأبطال الهائمة ويعد الوطن فى وجوده الملموس، معطي تاريخيا، يحقق الوجود الإنساني فى شروط عابرة معينة، وينقص هذا الوجود فى شروط أخرى، يحققها بقدر تأكيد المواطنة أو ينقصها بقدر ما يحاصر المواطن ويقوضها"[1].

ويعرف شريف حتاتة الوطنية بأنها "العلاقة بالوطن، ذلك الارتباط الذي يطلق عليه الوطنية، تجسيد الوطن فى أشياء ملموسة تصبح جزءاً من جسمي وتكويني، العادات والتقاليد والأماكن والأكلات والأعياد والتاريخ[2]. وليس فى ذلك فقط، فالاسم الحقيقي للفرد هو الذي يصنع الإحساس بالوطن"[3].

وقد عرف القائد الصيني "ماركست أنينست" (Marxist Eninist) الوطنية الحقيقية بأنها تعني "الحب المتوهج والمتحمس لبلد الفرد وشعبها ولغتها وثقافتها وآدابها وأعرافها والتى تعتمد على آلاف السنين وأجيال من النمو والتطور التاريخي. وبناء عليه فقد استخدم ماركست مصطلح الوطنية ببساطة بمعنى حب الفرد لدولته وليس لإقليم أو مقاطعة كما فهمت أثناء عصر الإقطاع، والتركيز على الوطنية كنقل من المجتمعات المعزولة المقننة إلى الدولة المتحدة والمركزية ككل"[4].

فالوطنية إذن، هى الحب العميق للوطن الذي نما مع الفرد منذ الصغر والإحساس بالحب والحنين إلى هذا الوطن[5]. فهي الاشتياق العميق للوطن، والرغبة فى إعطاء الصوت للمشاعر لكي تظل فى قلب الفرد[6]، والوطنية مصطلح تخييري يعني شعور المحبة[7]، هى حب الفرد لدولته وإعطائها كل الجهود التى يمتلكها والدفاع عنها فى مواجهة العدو لها[8].

وتعرف الوطنية بأنها "ظاهرة نفسية، انفعالية بالدرجة الأولى، يشعر معها الفرد بالتوحد مع الدولة الوطن التى يحمل جنسيتها، وهى الجوهر المحدد للشخصية الوطنية، والدافع لولاء الفرد نحو دولته، وأن الوطنية تستلزم الجنسية"[9].

---

(1) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 20.

(2) شريف حتاتة، مرجع سابق، ص 222- 223.

(3) KNEPLER, Annie et al- Crossing Culture: Readings for Composition. (NewYork: Longman, 2003). p.341.

(4) NORBU, Dawa, op.cit, p.38-39.

(5) صلاح الدين محمد عبد التواب.- مجلة كلية اللغة العربية. جامعة الأزهر. (القاهرة: شركة ماس للطباعة، 2004م). ص9.

(6)WOODWARD, Kath, op.cit, p.48.

(7) يوسف الشويري، مرجع سابق، ص 14.

(8) CAPLAN, Richard& FEFFER, John,op.cit, p.21.

(9) نجلاء عبد الحميد راتب، مرجع سابق، ص41.

ويتفق "شبل بدران" مع التعريف السابق حيث يعرف الوطنية بأنها "ظاهرة نفسية اجتماعية مركبة، قوامها حب الوطن، أرضاً وأهلاً، والسعي إلي خدمة مصالحه، أو بعبارة أخري ظاهرة نفسية فردية وجماعية، تدور على التعلق بالجماعة الوطنية وأرضها ومصلحتها وتراثها والاندماج في مصيرها"[1]. ويرى "على خليفة الكواري" أن الوطنية "تعني أن يكون المواطن مع وطنه فى محنته كما كان وطنه معه فى سرائه كذلك يراعى مسيرة الوطن وهو يتحرك داخل أرضه وخارجها". فالوطنية هى التى انتصرت كلما تعرضت الأوطان إلى محنة الحروب والجوانح والأوبئة والأزمات الاقتصادية، وستظل الوطنية طوق النجاة كلما حاقت بالإنسان والأوطان الأزمات المدمرة مهما قيل عنها إنها متجاوزة أو عاطفة بدائية تحت ضياء العقل والمعرفة"[2].

من خلال ما سبق، يتضح أن الوطنية تشير إلى الاتجاهات الايجابية التى يكونها الأفراد تجاه مجتمعهم السياسي المدني وسلوكهم تجاه الدولة، وهى تتضمن عديداً من المعاني والدلالات من التضحية بالذات بما تحتوي عليه من ضرورة أن يضع الفرد اهتمامات ورغبات وطنه فوق كل اهتماماته الشخصية، فغالباً ما يتم الربط بين الوطنية والعاطفة[3]، وبذلك فدائما ما تعرف الوطنية بأنها حب الفرد لوطنه، فالوطنية غريزة فطرية مثل حب الأصدقاء والأقارب والذي لا يحتاج إلى تعريف[4].

2- تعريف الوطن بالعائلة ومشاعر الارتباط بها: حب الوطن غريزة[5]، حيث يعرف "أبو خلدون ساطع الحصرى" الوطنية بأنها شعور وعاطفة تصدر من أعماق النفس، فحب الإنسان لوطنه يشبه إلى حد كبير حب الطفل لأمه[6].

فالوطنية هي الدافع الذي يؤدي إلى تماسك الأفراد وتوحدهم وإلى ولائهم للوطن وتقاليده والدفاع عنه، ويتكون الشعور بالوطنية منذ سنوات التنشئة الأولى، ومن ارتباط الفرد فى أول عهده بالبيئة المباشرة، والمشاعر التى تتولد لدى الوطني قد لا تستند إلى التفكير بقدر ما تستند إلى استجاباته العاطفية[7].

وقد بنيت فكرة الوطن داخل الزمان والمكان، فهناك بناء محدد تاريخيا للوطن وهي التى على وجه الخصوص لديها رنين. فعلى سبيل المثال، هناك فى الغرب ارتباطات بين

---

(1) شبل بدران.- التربية المدنية: التعليم والمواطنة وحقوق الإنسان. (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2009م). ص98.
(2) بشير نافع وآخرون، مرجع سابق، ص 36.
(3) http: // www.en.Wikipedia.org. in: 14/3/2006. 1.00 p.m.
(4) http:// www.CatholicCulture.org. in: 14/3/2006. 2.50 p.m.
(5) طارق البشري.- المسلمون والأقباط فى إطار الجماعة الوطنية. (القاهرة: دار الشروق، 1988) ص 55.
(6) أبو خلدون ساطع الحصري.- آراء وأحاديث فى القومية العربية. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1985م). ص 59.
(7) غريغوار منصور مرشو.- نحن والآخر. ترجمة سيد محمد صادق الحسيني. (دمشق: دار الفكر، 2001م). ص 220.

فكرة الوطن كمكان محلي خاص وشكل العائلة الخاصة التى تعتمد على أيديولوجية عائلية تقليدية، وخلقت مجموعة من المعاني عن الوطن والعائلة والتى صاغتها الطبقة الوسطى خلال القرن التاسع عشر[1].

أما "عفلق بوريق"، فإنه يعرف الوطنية بأنها مشاعر فطرية وعفوية فيقول إنها "العاطفة التى تربط الفرد بأهل بيته عاطفة فطرية لأن الوطن بيت كبير"[2].

وكذلك عرف "ميرتز" (Meyrautz) الوطن كمفهوم لا تنتهك حرمته، ويتمثل فى مكان خاص وجو خاص، وبالتالي، "يجعل الشخص سياسياً فى حياة العائلة" وما يدعم ذلك هو نقله إلى هذا المكان الذي يعرف بالمنزل كوطن، فقد اعتمد على مفهوم المنزل المادي كشكل للحماية المادية والعاطفية والنفسية وكحد متعلق بفصل العالم الخارجي عن العالم الداخلي الذي يمثل المودة والصداقة، فهذا المأوى يشير إلى الذات وقوة الاندماج والرباط وكذلك المنزل والعائلة يدعم الاستمرارية ويقاوم التشتت بالإضافة لتحدي الحدود التى يؤسس الذات[3].

وعلى النقيض من ذلك، يوجد من يرى أن الوطن له عديد من الدلالات والمعاني لا تقدم فى مفهوم المنزل والعائلة التى يتضمن الأمان والمأوى والأصل والراحة[4].

ومع هذه المعاني والدلالات العديدة التى سبق تقديمها لمفهوم الوطن/الوطنية، إلا أن مفهوم الوطنية بكونه التزاماً وقيمة ومسئولية وانتماء واعتزازاً وأصالة وارتباطاً بالجذور، وتشكلها لإطار القيم الإنسانية، إلا أنها لا تشكل جدار للسجن، ولا حافة لخندق، ولا حاجز لمنفى، إنما هى تشكل معبراً للالتقاء بالإنسانية كلها، فالوطنية سياج للحماية، حماية القيم الإنسانية والأخلاقية، والتطعيم ضد الضياع والتهميش واللامبالاة. إلا أنها لا يمكن أن تكون تعصباً أو انغلاقاً ولا تطرفاً ولا إرهاباً[5].

فالوطنية ليست العنصرية السوفيتية المغالية وليست رفض المواطن للغرباء[6]، وليست احتقاراً وعداء للدول والثقافات الأخرى أو ضربًا بالعصا وتهديدًا ضد هؤلاء الذين يبدون مختلفين، فالوطنية هى اهتمام بالدولة وبكل مواطن فى هذه الدولة[7]. والوطن هو الوطن

(1) WOODWARD, Kath, op.cit, p.50.

(2) السيد يس وآخرون.- تطور الفكر القومي العربي. (بيروت: امركز دراسات لوحدة العربية، 1986م). ص 183.

(3) TOMLINSON, John, op.cit, p.117-118.

(4) GILES, Judy& MIDDLETON,Tim, op.cit, p.62.

(5) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص 105-106، 109.

(6) مايك فيذرستون، مرجع سابق، ص 35.

(7) CAPLAN, Richard& FEFFER, John, op.cit, p.21.

ولكن بطريقة خاصة تذكر دائما بماض، فهو موقع متميز للحنين[1]. والوطن به جزء مهم من التراث والتغيرات التاريخية[2].

وبنهاية البعد الوجداني أو العاطفي لمفهوم الوطن/الوطنية. وبشكل عام، فإن مفهوم الوطنية غالبا ما يتم التعبير عنه فى كلمة "الحب"، وتعريف مثل هذا الحب، يعد شيئاً يكاد يكون مستحيلاً، لأن الحب متنوع ومختلف وعاطفة يصعب تحديد معناها فقد يتمثل فى الحزن، والتضحية، ومقارنته بحب العائلة[3]. وحب الدولة وعلمها الذي يمثل رمزها الوطني[4]. ويتم التعبير عنها بطرق مختلفة قد تكون من خلال الموسيقى والألوان والتجمعات والحشود[5]. والتعبير عن الروح الوطنية برفرفة العلم الوطني الذي يعده كثيرون الرمز المعبر عن الوطنية، والاحتفالات بالأعياد الوطنية[6]. وكذلك التضحية؛ فالمواطنون يجتمعون معاً ويستعدون للفداء بأرواحهم وأنفسهم من أجل رفع علم بلادهم[7] وذلك اعتمادا على أن "هذا وطننا وهذا عدونا الذي يجب أن نهاجمه من أجل الوطن"[8].

فالوطن دائما ما يكون جذاباً ويميل أن يكون ممتعاً فى أغلب العاطفة الحلوة والمرة وفى الحنين إليه[9].

3- تعريف الوطن بالانتماء: يعرف "حسين كامل بهاء الدين" الوطنية بأنها "انتماء، وأن الانتماء كان مرتبطاً بكيانات أقل كقرية أو منطقة أو مقاطعة[10]، فالوطنية هى الانتماء الذي ينتج فى أعقابه الوعي بالجماعة أو كون المرء جزءاً من كيان أكبر ينتمي إليه"[11].

ويوجد من يرى أن الانتماء للدولة/الأمة يبدو حديثا فى التاريخ الإنساني، فمثل هذا الانتماء ظهر فى الإمبراطوريات والمملكات فى التاريخ الماضي، حيث كان الولاء العام للنسل، فانتمى الفرد لمعظم الناس ثم لقرية واحدة أو لجماعة دينية أو عرقية ولكن ليس لدولة أو

(1) مايك فيذرستون، مرجع سابق، ص 48.
(2) أحمد عبد الله، مرجع سابق، ص67.
(3) http: // www.CatholicCulture.org.in: 14/3/2006. 2:50 p.m.
(4) http: // www.peninsuladailynews.com. in 10/5/2006. 12.00 p.m.
(5) http://www.Tennessean.com in: 10/5/2006. 12:15 p.m.
(6) http:// www.Latines. Com. in: 10/5/2006. 1.00 p.m.
(7) وقد عاش هذا الاحساس كثير منا عند رفع العلم على أرض سيناء بعد عبور 1973م بل وتعظيم الجندى الذي يرفعه، ورفعه على طابا بعد عودتها إلينا.
(8) WOODWARD, Kath, op.cit, P.VIII.
(9) MATHEWS, Gordan, op.cit, p.194.
(10) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص 90، 106.
(11) مايك فيذرستون، مرجع سابق، ص 161.

أمة[1]. وأصبحت الوطنية فى هذا السياق الأكبر هي التركيز الأساسي على الانتماء والولاء لدولة أو أمة بعينها[2].

وبصفة عامة، فقوة وتماسك أي جماعة إنسانية صغيرة كانت كالأسرة أو كبيرة كالمجتمع أو الدولة تعتمد على مدى توفر وقوة مشاعر انتماء أعضائها إليها، وترتبط كافة المشكلات الاجتماعية ارتباطاً موجباً بضعف مشاعر الانتماء للجماعة أو المجتمع، وفى الحروب يلجأ العدو إلى محاولات زعزعة وإضعاف مشاعر الانتماء لدى جنود جمهور الطرف الآخر، ولذلك يمكن القول إن مدى قوة مشاعر الانتماء تستخدم كمؤشر على مدى قوة الدولة[3].

وهنا يترادف معنى الانتماء لمعنى الوطنية، حيث للانتماء دور أساسي فى دعم قدرة المجتمع وتميز طاقاته والحفاظ على استقراره وهويته، وعلى إعداد الإنسان المعتز بنفسه، المنتمي إلى وطنه[4].

وفى هذا السياق، يوجد من يرى أن الانتماء يعني الوطنية والمواطنة بكل ما تحمله من حقوق وواجبات سياسية واجتماعية وغيرها، وأنه يتعمق حينما يسود لدى الفرد الإحساس بأن له دورا يمكن أن يلعبه، وأن المجتمع فى حاجة إليه وإحساسه بأنه مشارك فى تفاعلات الواقع الاجتماعي المحيط به، وفى صنع هذا الواقع. وهنا يكون الارتباط بأرض الوطن والولاء لها يعد واحداً من مؤشرات الوطنية أو الانتماء الوطني والذي يعني إدراك الفرد بأنه جزء من مجموعة أشمل مثل كونه من المصريين الذين يشترك معهم فى الجنسية ويحس بالفخر بأنه ينتمي إليها.

ويعرف "إلهامي عبد العزيز" الولاء الوطني بأنه "حب الفرد لوطنه الذي ينتمي إليه، وتوحده من أجل خيره والانتصار له. والولاء للدولة الوطن يتجزأ إلى ثلاث ولاءات نوعية هى الولاء لأرض الدولة الوطن، والولاء لشعبها، والولاء لحكومتها الشرعية[5]. ولابد من التكامل بين الولاءات الثلاثة لأن الوطنية تتضمن الولاء بأبعاده المختلفة[6].

فالانتماء نداء لفطرة، فما هو إلا ارتباط رسمي أو شكلي بالوطن وهو رابطة إجبارية لا اختيار فيها للإنسان، وأن هذا الارتباط فرضته ظروف طبيعية ترجع إلى الجنسية الأصلية

---

(1) MATHEWS, Gordon , op.cit , p.7.
(2) GUIBERNAU, Montserrat& HUTCHINSON,John, op.cit, p.43.
(3) نجلاء عبد الحميد راتب، مرجع سابق، ص 11.
(4) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص162، 165.
(5) نجلاء عبد الحميد راتب، مرجع سابق، ص37،14، 49،42،39.
(6) http:// www.Latines.com. in: 10/5/2006. 12.00 p.m.

للإنسان التى تتحقق قانونيا بصلة الدم، فالوطنية هي الانتماء بمعنى الدفاع والتضحية والفداء عن الوطن، والحفاظ على صورته مشرفة أمام العالم، والانتماء للوطن دون غيره من الأوطان مهما كانت مزاياها وتحقيق مصلحة البلد، فالانتماء هو الحب والولاء والارتباط بالوطن[1].

ويعرف "يوسف الشويري" الوطنية كذلك بأنها تعني الولاء للوطن بوصفه كيانًا إقليميًا[2].

فالانتماء للوطن هو انتماء موروث وهو أعلى وأرقى وأهم الانتماءات، وهذا الانتماء هو الأسمنت الرابط المكون للوطنية[3].

فمفهوم الوطنية يشير إلى الانتماء ويعمق الولاء إلى الوطن[4]، فالوطنية شيء حتمي وليست فضيلة ولها الأولوية للانتماء لدولة المواطن وليس للنماذج المثالية التى تصدقها الدولة وتدعمها[5]، فالرغبة فى أن يحفظ مفهوم الوطن كحاجة للانتماء لكي يخلق الإحساس بالانتماء، فالوطن كانتماء لمكان والشعور بالأمان فى الانتماء إليه يبرز الانتماء بوصفه بعدًا مهمًا لمفهوم الوطنية[6].

فالوطنية، التى هى الانتماء إلى الدولة/الأمة، عملية مستمرة لإثبات الهوية وتتمثل فى حقيقة هادفة هى ولاء أزلى وخالد إلى الأرض والناس[7]، فالحاجة إلى الانتماء طبيعة بشرية[8].

إذًا فالوطنية هى الإحساس بالانتماء لهوية وطنية خاصة تتمثل فى أرض صلبة تعرف بالوطن، وللجذور التى لها رنين عاطفي، ويعتبر الوطن هو المكان الذي ينتمي إليه الفرد، وهذا المكان يتمثل فى "أرض الوطن" الذي يدعم فى المقام الأول الولاء والانتماء للوطن والاقتناع به[9]. والإحساس بالذات والانتماء الاجتماعي[10].

---

(1) نجلاء عبد الحميد راتب، مرجع سابق، ص43، 200- 201.

(2) يوسف الشويري، مرجع سابق، ص39.

(3) ميلاد حنا.- قبول الآخر. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م). ص 109،40،14.

(4) بشير نافع وآخرون، مرجع سابق، ص33.

(5) http: // www.en.wikipedia.org. in:14/3/2006. 1.00 p.m.

(6) WOODWARD, Kath, op.cit, p.50,161.

(7) Nash, Kate, op.cit, p.73.

(8) Hathch, Maryt& SCHULTZ, Majken.- Organizational Identity: A Reader. (U.K: Oxford University, 2004). p.67.

(9) MATHEWS, Gorden, op.cit, p.192 -193.

(10) CURRAN, James& GUREVITCH, Michael.- Mass Media and Socetiy. (London: Arnoled , 2000). p. 342.

ويعرف "هانسكوهم" (Hanskohm) الوطنية بأنها حالة من الإرادة والرغبة العقلية التى يشعر فيها الفرد بولاء عائد إلى الدولة الوطنية، لأن الوطنية تعتمد على انتماء الفرد وولائه لهذه الدولة، ولكن هذا الانتماء يقع تحت تهديد الخيانة، بمعنى أن الفرد لديه احتياج أساسي للانتماء لجماعة أكبر يستطيع أن يعطيه الدعم العاطفي، ولكن نمو الحرية السياسية والاقتصادية فى المجتمع الحديث عمل على عزل الفرد وحرمانه من الروابط العاطفية والاجتماعية[1]. ورغم أن معظم المواطنين- ان لم يكن كلهم تقريبا- يعرفون دولتهم بالقيم الأعلى والإصرار على الولاء والانتماء لها[2]. إلا أن ليس كلهم يشعروا بنفس الحدة فى الأواصر العاطفية التى تربطهم بدولتهم[3].

ب- البعد المكاني لمفهوم الوطنية: يتناول هذا البعد ثلاثة محاور أساسية تتعلق بمفهوم الوطن من خلال ارتباطه بمكان محدد قد يكون أرضاً أو مكاناً محلياً أو حدوداً، أو حتى التعبير عنه من خلال الجبهة فى أوقات الحروب والأزمات.

1- تعريف الوطن بالمكان: المكان كما ناقشه "ماسي" (Masse) عام 1994م ليس هو الفراغ، ولكنه مفهوم ينتج ثقافيا بواسطة العلاقات الاجتماعية والتى من خلالها نتخذ أماكن تسمى بالوطن والتى تبنى عبر العلاقات الاجتماعية وتستثمر بالشعور الوجداني[4]. وفى هذا السياق، يتخذ الوطن معنى سياسياً خاصاً، فالوطن هو الأرض والبلد وترتبط به الوطنية كمكان يدعى الوطن، فالوطنية تبني غالبا في إطارعلاقتها بالمكان[5].

وترى "شيرين أبو النجا" من خلال تحليل مفهوم الوطن فى فكر هذه الكاتبة العربية أن الوطن نابع من إطار المكان، وذلك فى حالة افتراض أن مفردة "مكان" يمكن إحلالها بمفردة "الوطن" التى هى ذاتها مرادفة لها[6].

ومن هنا يتم تعريف الوطنية فى إطار المكان بكونها ارتباط مجموعة من البشر بأرض محددة يطلق عليها اسم الوطن، قد يكون له رمز وعلم، وقد يكون له نشيد وسلام وطني وما إلى ذلك، ولكن بصرف النظر عن الرموز فهناك ولاء وانتماء من كل هؤلاء الذين يعيشون على

---

(1) NORBU, Dawa , op.cit, P.22, 24, 80.
(2) GUIBERNAU, Montserrat& HUTCHINSON,John, op.cit, p.47.
(3) KIESLINGETAL, Scott, F.- Intercultural Discourse and Communication. (U.S.A: Blackwell Pubishing, 2005).p. 249.
(4) BARKER, Chris.- Television Globalization and Cultural Identities, op.cit, p.116.
(5) WOODWARD, Kath, op.cit, p. 65, 72.
(6) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 21، 132.

هذه الأرض للوطن ككيان تاريخي وجغرافي واجتماعي واقتصادي وسياسي، والتحلل من الأرض والجذور هو بداية انفراط عقد الانتماء لسلسلة من الارتباطات بالمكان والزمان[1].

ويتضح مما سبق عرضه، أن الوطن هو المكان الذي يبدو بسيطا ومباشرا، و مريح الوجود فيه، وهو مكان تؤخذ فيه كفاءة المرء مأخذ التسليم ولا يضطر لاثباتها لنفسه أو لغيره[2]. والوطنية هى مجموعات بشرية تعيش فى إطار هذه الرقعة الجغرافية التى لها حدود وهى "الوطن" أو "الدولة العصرية"[3]، ويمثل هذا الوطن المكان الذي يمتلك فيه هؤلاء الأفراد ذكريات محددة[4].

فالوطنية هى وجود الإنسان على أرض صلبة يتمسك فيها بجذور حضارته وتاريخه وقيمه الإنسانية المعبرة عن الجمال والخير والخلق وتجاربه الناضجة، ونماذجه المشرفة التى تصبح قدوة الأجيال القادمة والشعوب الأخرى[5].

فالوطن هو الإحساس "ببلدي الأصلية التى ولدت بها"[6] فهو المكان الذي يولد به الفرد والجذور التى ترسخ ليس فقط في المكان ولكن أيضا فى الزمان، وتكون مقابلة للأصدقاء والجيران والغرباء في المكان والأسلاف والنسل فى الزمان[7].

وهناك من يرى أن الوطن هو كل مكان، ففكرة الوطن لا ترتبط بمكان محدد، وأن الفرد يشعر بأنه فى وطنه أو غير وطنه على حد سواء فى عديد من الأماكن[8]. وفى هذا السياق فإن الوطن هو المكان الذي يستطيع الفرد أن يصيغه لنفسه أكثر من كونه الخاص بالأمان[9].

وعلى الرغم من ذلك، دائما ما تعرف الوطنية بأنها ارتباط بأرض الآباء والأمهات وارتباط ذلك بأسطورة الأًصل المشترك الذي يترسخ فى علاقات النسب والقرابة[10] والمكان الذي يتمثل فى قطعة إقليمية محددة تعرف بالوطن[11].

---

(1) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص 106،92.
(2) مايك فيذرستون، مرجع سابق، ص235.
(3) ميلاد حنا، مرجع سابق، ص131.
(4) KNEPLER, Annie et al, op.cit, p.341.
(5) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص 106- 107.
(6) WOODWARD, Kath, op.cit, p.48.
(7) MATHEWS, Gorden, op.cit, p.192-193.
(8) KNEPLER, Annie et al,op.cit, p.337.
(9) MATHEWS, Gorden,op.cit, P X, XIII.
(10) NORBU, Dawa, op.cit, p.79-80.
(11) SCHOLTE, Jan, Aart, op.cit, p.10.

2- تعريف الوطن- الوطنية بالمحلي (المحلية): الوطن هو محلي فهو مظهر مصغر للعالمي. والمحلي يدل على وجود جزر بشرية ذات طابع ثقافي أوعرقي متجانس[1].

والوطنية تنتج من داخل المحلية ذاتها، وكذلك المحلية التى تتضمن الوطنية داخلها[2]، وفكرة الوطن والمحلي كلاهما يمكن أن يكونا فى سياق الحدود الخاصة بمكان محدد يسمى الوطن[3]، فالمحلي غالبا ما يقصد به الوطن[4].

فمفهوم المحلية يماثل مفهوم الوطنية في كونه مكاناً، أو مضموناً إقليمياً وهى تتطلب الحشد، وتتكون من سياق العلاقة الجماعية بين هذا الحشد، ويحتوي على الانتماء للحدود، فالمحلية تتضمن القرابة وتكون بمثابة المكان، والتى لا يكون صغيراً جدا أو لا يكون كبيراً جداً، فالوطنية هو إظهار الذات فى السياق الخاص بالمحلية لكل آخر[5].

إذا فالوطنية والمحلية هما الأماكن التى يعيش فيها الناس حياتهم وبيئتهم اليومية، فالحياة المحلية تشغل الأغلبية من الوقت والمكان ودلالة البيئات الفيزيائية المحلية ومناخها وملامح أرضها وعاداتها وممارساتها واللهجات اللغوية والمعتقدات الدينية[6].

وعلى الجانب الآخر، هناك من يرى بأن فكرة الوطن فى حالة التعقيد العالمي الراهن ينبغي فصلها تحليليا عن فكرة المحلية. وقد تكون هناك جماعات وفئات تساوي بين الفكرتين، وهناك ما يوحي بأن مفهومي الوطن والمحلية يتوقفان على الاغتراب عن الوطن أو المكان الخاص[7]، والوطن يكون "محلي" بالنسبة لمعظم المحليين[8].

3- تعريف الوطن بالحدود/الجبهة: هناك من يعرف الوطن بالحدود بناء على أن مسألة الحدود أصبحت قدس أقداس الوطنية والسيادة الوطنية، موضعاً للتحدي فى العالم المعاصر حتى أنها تكاد أن تصبح حقيقة جغرافية أكثر منها حقيقة سياسية وإنسانية؛ ففى كثير من الحالات، أصبحت الحدود مناطق اتصال لا مناطق انفصال وذلك بسبب الحقائق الإنسانية التى تجعل صلة القرب- العرقية أو الثقافية- جامعة للناس على الجانبين[9].

---

(1) مايك فيذرستون وآخرون.- محدثات العولمة. ترجمة عبد الوهاب علوب. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة،2000م). ص52.
(2) NASH, Kate, op.cit, p. 87.
(3) STOREY, John.- Inventing Popular Culture from Folklore to Globalization. (London: Blackwell Publishing, 2003). p.116-117.
(4) CURRAN, James& GUREVITCH, Michael, op.cit, p.114.
(5) WHITE, Stephen& MOON, Donald, op.cit, p.73 -76,78.
(6) TOMLINSON, John, op.cit, p.30.
(7) مايك فيذرستون وآخرون، مرجع سابق، ص52.
(8) مايك فيذرستون، مرجع سابق، ص235.
(9) أحمد عبد الله، مرجع سابق، ص19.

فالوطن هو أرض واضحة الحدود[1]، والوطنية هى ارتباط الفرد بقطعة من الأرض تعرف باسم الوطن[2].

ودعم آخرون تعريف الوطن بأنها أرض محددة سياسياً بحدود تم تحديدها من قبل بما يتضمن وحدة المجتمع السياسي داخل هذه القطعة من الأرض والنظر خارج هذه الأرض على أنه "الآخر" الذي يثير المخاوف[3]، وهنا أضاف على المكان نظم سياسية، تحكم بالحدود[4].

والوطنية تتضمن تحديد الحدود، فهذه الحدود هى التى تحدد وحدات الاختلاف والتشابه بين هؤلاء الذين يشتركون معاً فى الهوية، على التناقض مع هؤلاء الذين يختلفوا، وفى هذا السياق، يوجد من يرى أن الحدود ليست آمنة بقدر ما يجب أن تكون، فتأسيس حدود آمنة بما يتضمن من تسمية هؤلاء الذين تتضمنهم وهؤلاء الخارجين عنها، وبما تثير ذلك من استقرار الاتحاد الوطني والهوية الوطنية. فالوطن هو قطعة من الأرض ذات حدود معينة تحدد فى إطارها علاقة الذات بها.

ومما سبق، يتضح أن الوطن يتضمن معاني ترتبط بالمكان الذي تأتى منه[5]. ومن هنا يتضح وجود عديد من الأدبيات الكلاسيكية التى ركزت على الجبهة وعلى أنها هي بوابة الوطن ورمز الدفاع عن الحدود[6].

ومن خلال هذه الجبهة التى تعد أول نقطة للدفاع عن الحدود، يمكن تعريف الوطنية بالجيش الوطني، فهو الرحم الذي يتولد فى داخله الإحساس بالانتماء وينمي فى النفوس مبادئ التضحية والفداء من أجل الوطن[7].

وهناك من يرى أن الوطنية دعوة إلى الانتماء إلى حدود أخلاقية بقدر احترام الحدود الجغرافية، والالتزام بقيم إنسانية رفيعة وجذور حضارية نبيلة، وليس فقط حدود جغرافية أو رموز شكلية أو تقاليد معينة[8].

ومما سبق عرضه يتضح مدى ارتباط الوطن بحيز المكان والمعانى والدلالات التى يتضمنها المكان للإشارة للوطن وتمثيله فى الحدود، والتي يتسع معناها لتتضمن حدوداً

---

(1) يوسف الشويري، مرجع سابق، ص91.
(2) السيد يس وآخرون.- تحليل مضمون الفكر القومي العربي: دراسة استطلاعية. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1986م). ص99.
(3) STEVENSON, Nick.- Cultural Citizenship: Cosmopolition Questions.(England: Mcgraw Hill, 2003). p.60.
(4) CURRAN, James& GUREVITCH, Michael, op.cit, p342.
(5)WOODWARD, Kath, op.cit, P. X, XII, 49.
(6) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 138.
(7) على الدين هلال وآخرون.- مقالات فى الهوية، مرجع سابق، ص 11.
(8) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص 106-107، 109.

معينة تم تحديدها رسمياً من قبل الاتفاقات والمعاهدات الدولية التى حددت حدود كل وطن واعتبار هذه الحدود فاصلا بين ما هو داخلي وما هو خارجي عن حدود الوطن[1]، ودور هذه الحدود فى خلق الانتماء لدى الأفراد، وكيف تتخذ هذه الحدود معنى قد يكون أقل حيزاً منها أثناء فترات الأزمات والحروب بكونها تمثل الوطن فى الجبهة التى يتم الدفاع عنها باعتبارها بوابة الوطن ومدخله، وكيفية اتساع هذه الحدود لكونها حدوداً أخلاقية تبرز وتثير معاني الوطن والوطنية والانتماء أكثر من كونها حدودًا جغرافية مادية.

جـ- البعد النفعي لمفهوم الوطنية: فى العالم الآن، هناك من لا يستطيع أن يفسر ويرى كيف يكون شخص ثائراً عاطفيا عند رفع علم بلاده[2]، وكيف ينظر العالم للشخص المتمسك ببلده واعتقاداته[3]. وقد علق النقاد الاجتماعيين على ذلك بما يسمى تآكل الإحساس بالوطن فى العالم المعاصر، فمثل هذه الجذور التى تتمثل بالوطن قد أصبح الشعور بها أقل ضرورة واقل أهمية فى العالم[4].

فقد بدأت فكرة الوطن تتوارى على الألسن خجلاً، وتتضح القيمة المادية المتبدلة للعائد الحسي السريع[5]، فمشاعر الانتماء للوطن لا يحددها فحسب محل الميلاد أو جهة أو بطاقة الهوية ولكن يحددها بالدرجة الأولى إحساس المواطن بأن المجتمع يتعامل معه بصفته منتمياً إليه وبأنه مسئول عنه وبأنه يعمل على تلبية احتياجاته وتأمين حاضره ومستقبله وبأنه لا يميز بينه وبين غيره فى المعاملة، أي أن يتوفر به العدالة الاجتماعية[6]، وإذا لم يتوافر ذلك فلم يعد الوطن شيئاً مقدساً رغم الارتباط به وحبه، فالارتباط بالوطن قد ضعف، وأصبحت هناك حملة على فكرة الوطن والوطنية[7].

ومن هنا، عرفت الوطنية بأنها شيء غير فطري، وأنها مكتسبة ومشروطة، وتتغير وفقا للظروف التاريخية والتقاليد الثقافية والوطنية والتى دائما ما تكون فى تغير مستمر[8].

وبذلك أصبح الولاء للأرض ليس قيمة مطلقة فى واقع الأفراد، ولكنه مرهون بمقومات هذه الأرض، ومقدار ما يكفله الوطن من إشباعات مادية أو معنوية لأفراده. أما إذا كان الوطن لا

---

(1) حتى الآن، مازال يوجد خلاف بين بعض الدول في ترسيم الحدود بين بعضها وبعض.
(2) ولحظة رفع العلم في طابور الصباح كانت حتي وقت قريب من اللحظات المهمة في حياة كل تلميذ وكل مدرس وناظر مدرسة.
(3) KNEPLER, Annie et al, op.cit, p.341.
(4) MATHEWS, Gorden, op.cit , p.193, 196.
(5) طارق البشري، مرجع سابق، ص713.
(6) نجلاء عبد الحميد راتب، مرجع سابق، ص11.
(7) شريف حتاتة، مرجع سابق، ص222، 224.
(8) BRIGGS, Adam& COBLEY, Paul, op.cit, p.407.

يوفر هذه الإشباعات، فإنه ليس غريباً ملاحظة أن بعض الأفراد يتحللون من روابط انتمائهم متجهين إلى اتخاذ مواطن بديلة تحقق لهم هذه الاحتياجات، فالانتماء مرهون بمقدار ما يوفره الوطن من إشباعات مادية ومعنوية[1]. فبقدر تحقيق المكان لرغبات الذات يتحقق الوطن، وبقدر ابتعاده عن هذه الرغبات أو إنكاره يبتعد الوطن[2]. ومن هنا تجيء صفة "الخيانة" بكونها نقيض "الوطنية"[3]. بأنها تتمثل فى اهتمام الفرد برغباته واهتماماته الشخصية والتي لا يشبعها له الوطن وتفضلها على المصلحة العامة لمجتمعه.

وعلى النقيض من ذلك، فإن هناك من يرى أن الوطنية هى أحاسيس لا ترتبط بالمنافع والمصالح المادية والاقتصادية، وإنما هى ميل لنوازع وعواطف تسمو على الحسابات النفعية، وتشبه حب الأطفال لأمهاتهم وحب الأمهات لأطفالهم، وهى لا تخضع لدواعي المنفعة والمصلحة، فهي تدفع الناس فى بعض الأحوال إلى التضحية بالنفس، فمن الطبيعي، بل من الأولى، أن تدفعهم إلى التضحية بالمصالح الاقتصادية عند الاقتضاء[4].

فالوطنية لا قضية منفعة ولا حساب، أن ابن المصري يعتبر مصرياً شاء هو أم لم يشأ، اعتز هو بالمصرية أو لم يعتز، إنه مصري بحكم العرق والقانون، لا شك فى أنك تسلم بأنك صرت مصريا بحكم ولادتك ونشأتك قبل أن تفكر فى شيء من المنافع، قبل أن تعي وتفقه معنى المنفعة على الإطلاق، فالوطنية لا تقوم على أساس المنفعة، فالوطنية التى تدخل من أبواب الملاحظات النفعية لا تكون وطنية حقيقية[5].

فالوطن ليس هو فقط مجرد توفير المأوى والدخل والحياة المريحة، ولا يعنى توفير هذه الحياة، وإنما يعني العمل الشاق المستمر والبناء لتحقيق أهداف هذا الوطن أي لتحقيق الأهداف العامة والخاصة فى ذات الوقت، فالإحساس بالوطن على أنه مجرد مصدر لإشباع الحاجات الأساسية، يعنى أن الفرد يمكن أن يجد من أي مجتمع آخر غير مجتمعه الأصلي وطناً له بمجرد أن يشبع له حاجاته الأساسية[6] دون الإحساس بضرورة أن يكون هناك آخرون يتفق معهم حول قضية مشتركة يدافعون عنها ويحققون طموحاتهم، وطموحات وطنهم من خلالها، فالوطنية هى العطاء دون انتظار المقابل وحب البلد بغض

---

(1) نجلاء عبد الحميد راتب، مرجع سابق، ص 47،37.
(2) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص145.
(3) http://www.en.wikipedia.org.in: 14/3/2006.1.00 p.m.
(4) السيد يس وآخرون.- تحليل مضمون الفكر القومي العربي: دراسة استطلاعية، مرجع سابق، ص86.
(5) أبو خلدون ساطع الحصري، مرجع سابق، ص 55، 59- 61.
(6) والذى قد يفسر الهجرة غير الشرعية لبعض الشباب من مصر بحثا عن المال في دولة أوربية يصلها بصفة غير شرعية.

النظر عن طبيعة النظام السياسي القائم بها وخدمة الآخرين دون التفكير فى المصلحة الذاتية والاستعداد للتضحية فى سبيل المجموع[1].

د- البعد العلمي لمفهوم الوطنية - الهوية الوطنية

1- نشأة مفهوم وسياسة الهوية: نشأت سياسة الهوية فى الولايات المتحدة وكندا وأوربا فى الستينيات، وهو نوع جديد من السياسات استمد شرارته من حركات الكفاح التحررية الأفرو- أمريكية وكانت سياسة الهوية وسياسة الاختلاف من المفاهيم والشعارات التى أفرزتها هذه السياسة الجديدة، وكانت تقوم على فكرة مفادها أنه لا ينبغي استخدام تسمية جماعية مثل "الإنسان" أو "الإنسانية" دون إدراك الاختلافات الموجودة فى المجموع[2]. فقد كانت معايير الهوية والانتماء مرتبطة بكيانات أقل على مستوى قرية أو منطقة أو مقاطعة[3]، لذلك ارتبط مصطلح الهوية بالتركيز على "الخاص" مقابل "العام" والاختلاف يشير ضمناً إلى رفض التجانس والجمع دون تفرقة.

ويحدد الباحثون أول تطبيق "للهوية" على الفرد الإنساني وشخصيته بمنتصف القرن السابع عشر، ونشأت الهوية فى الرؤية الإنسانية أول ما نشأت كحاجة لملء الفراغ، ونقل القدرة شيئاً فشيئاً على حصر الاهتمامات فى العيش على مستوى المعيار الموحد للأمة وتبلورت شظايا الهوية فى السبعينيات والثمانينيات وزاد الاتجاه نحو تركيب الهويات الجماعية[4]. وقد جرت عديد من المحاولات فى القرن التاسع عشر لبناء الهويات الوطنية فى أوربا بداية من تدوين اللغة وكتابة التاريخ والتأكيد علي الآثار التاريخية والثقافية[5].

وبصفة عامة، هناك من يرى أنه ما من مفهوم مربك ومضن مثل مفهوم "الهوية"، ويرى بعضهم أن مفهوم الهوية ظهر فى البداية ابتكاراً منطقياً خلده "أرسطو" فى المنطق الشكلي، وتحول على يد المنظرين المعاصرين إلى علم للإنماء أو انعكاساً مماثلا له. والكلام عن الهوية يعني الكلام عن خصائص مجتمع الحديث عن كل ما يخص هذا المجتمع بحيث يمنحه شكله الخاص المتميز عما يعيشه المجتمعات الأخرى[6].

---

(1) نجلاء عبد الحميد راتب، مرجع سابق، ص 201،163.
(2) مايك فيذرستون وآخرون، مرجع سابق، ص301.
(3) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص90.
(4) مايك فيذرستون وآخرون، مرجع سابق، ص 193- 317،194.
(5) http:// www.globalpolicy.org. in: 14/3/2006. 12:23 p.m.
(6) مؤيد عبد الجبار الحديني، مرجع سابق، ص 174، 178.

2- مفهوم الهوية: تشير تعريفات القاموس إلى أن الهوية "حالة من كون شخص شيء محدد". وقد عرف "استوتهل" (Stuathall) الهوية بأنها ارتباط بأماكن هادفة لها ممارسات جدلية تبنى من أجلها".

ويتضح مما سبق، أن الهوية فى تعريفها ليست واضحة تماما كما تبينها القواميس، وليست هلامية أو واسعة النطاق كما فى تعريفها الحديث بكونها مخزناً أو منشأ لمجموعة من الذكريات والآمال والتى تعرف كل منا كذات مميزة واعية(1).

وهناك من يعرف الهوية بأنها تملأ الفراغ الأيديولوجي والروحي الموجود فى عصرنا، وتعتبر الهوية بالتبعية للدولة والقومية أو الحركة، وهي البديل بالنسبة لعمليات الولاء التقليدية للقبيلة والأسرة(2). ويرى "جلال أمين" أن الهوية كمفهوم ليست أمراً يبحث عنه فى القواميس، وإنما هو فى الأساس موقف فكري وسياسي، والحقيقة هى أنه ليس هناك تعريف صحيح وآخر خاطئ للهوية وإنما هناك تعريف ملائم وتعريف غير ملائم فى ظروف تاريخية وسياسية واجتماعية معينة(3).

ومن خلال الإطلاع على عديد من المراجع والدراسات التى تناولت تعريف الهوية، ظهر أن هناك عديداً من التعريفات التى اعتمدت على كون الهوية مرتبطة بالتاريخ والماضي واستمراره فى متصل حتى يصل التعريف إلى الذات فى إطار تساؤل أساسي خاص بمفهوم الهوية عامة هو "من أنا؟" **والذي بدوره يبرز الآخر فى إطار علاقة تجمع بينهما كما يتضح فيما يلي:**

تعرف الهوية بأنها "الشفرة التى يمكن للفرد عن طريقها أن يعرف نفسه(4)، هى صورة الإنسان لدى نفسه والتى هي صورة حقيقية وأخرى مثالية(5)، وهي شفرة تتجمع عناصرها العرقية على مدار التاريخ والجماعة من خلال تراثها الإبداعي والثقافي وطابع حياتها والواقع الاجتماعي، بالإضافة إلى الشفرة، وتتجلى الهوية كذلك من خلال تعبيرات خارجية شائعة مثل: الرموز، الألحان، العادات التى تنحصر قيمتها فى أنها عناصر معلنة تجاه الجماعات الأخرى، وهى أيضا تميز أصحاب هوية ما عن سائر الهويات"(6).

---

(1) MATHEWS, Gorden, op.cit, p.16.

(2) رشاد عبد الله الشامي.- إشكالية الهوية فى إسرائيل. (القاهرة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997م). ص159.

(3) سهير لطفي على.- ندوة التراث والهوية. (القاهرة: المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، 1998م). ص 20.

(4) رشاد عبد الله الشامي، مرجع سابق، ص7.

(5) انشراح الشال.- الدش والأنترنت والتليفزيون في إطار علم الاجتماع الإعلامى، مرجع سابق، ص95.

(6) رشاد عبد الله الشامي، مرجع سابق، ص7.

وهناك من يعرف الهوية بأنها وعي المرء بتاريخ أو استخدام هذا التاريخ بصورة نقدية ذاتية، وهذا التاريخ يقود حافز الهوية دائما فى اتجاهين مختلفين، فهو أولا يقودها نحو الخارج، لكي ترى الصلات بهويات مختلفة أخرى، ولكي تبنى أنماطاً من التضامن أوسع وأشمل، وثانيا مثل هذا التاريخ يقود سياسة الهوية أيضا فى اتجاه آخر إلى الداخل وتخص مجال الفرد الذي تنشأ كل أنماط الهوية من احتياجاته[1].

وبذلك فإن مفهوم الهوية هو إحساس بالاستمرارية بين تجارب الأجيال المتتالية للوحدة البشرية، والذكريات المشتركة عن بعض الأحداث والشخصيات تمثل نقطة تحول تاريخ جماعي، والإحساس بوحدة المصير من جانب الجماعة التى تشترك فى تلك التجارب، ويرى أن المشكلة الأكبر بالنسبة لمثل هذه المفاهيم هى أنها تراكيب ثنائية مثل اعتمادها على الأنا والآخر[2]، أو الذات والآخر.

فالهوية تعتمد على تساؤل أساسي هو "من نحن؟" فهي الأنا، والآخر الحاضر بها، وبناء على التفاعل بين الاثنين تتبلور الهوية، وتظهر الحاجة الإنسانية إلى الكشف عن الهوية عبر الاحتكاك بالآخر، فكل طرف يلتقي فى جوانبه بالآخر دوماً[3].

فالهوية هي "الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق، ويعرف مجمع اللغة العربية الهوية بأنها "حقيقة الشيء أو حقيقة الشخص المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية والتى تميزه عن غيره، ويشبه بالبصمة، والانفتاح على الحضارات الأخرى لا تلغي تميز هذه البصمة، وهى من الثوابت الخالدة على مر الدهر"[4].

ويعرف "أحمد سليمان أبو زيد" الهوية بأنها الكيفية التى يصف الأفراد أنفسهم سياسياً بها[5]، ويتفق ذلك مع تعريف يوسف مكي للهوية بأنها الخصائص التاريخية واللغوية والنفسية التى تؤدي إلى الفصل بشكل حاسم بين جماعة من الناس وأخرى، **وتنتج هذه الخصائص عن عاملين رئيسيين:**

- داخلي يتمثل فى تقاليد ومواريث تراكمت عبر حقب تاريخية ممتدة.
- خارجي يعكس تفاعلا مع وضع عالمي فوار متغير.

---

(1) مايك فيذرستون وآخرون، مرجع سابق، ص 319.
(2) مايك فيذرستون، مرجع سابق، ص 171، 397.
(3) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص 88، 110،108.
(4) سهير لطفي على، مرجع سابق، ص 20.
(5) أحمد سليمان أبو زيد.- علم الاجتماع السياسي: الأسس والقضايا من منظورو نقدي. (الاسكندرية:ب.د، 2003م). ص393.

فالهوية، إذًا ليست شيئاً ساكنا، كونها نتاج حركة وتعاقب ولذلك تتحدد كما تتحدد اللغة والمواريث[1].

ومما سبق يتضح أن مفهوم كلمة "الهوية" يترسخ فى الماضي والقصص التى نخبرها عن الذات كأفراد يمثلون جزءاً من جماعة أكبر تتمثل فى كيان الدولة، وربما تمثل هذه الجذور أرضاً لرغبة الانتماء وإثبات الهوية التى تحدد الذات والثقافة المشتركة والتجارب فى إطار مخاطرة الآخر[2].

وهناك من يرى أن تحديد التعريف الملائم للهوية يتوقف على ما يعد الخصم الأساسي فى مرحلة تاريخية أو ظروف اجتماعية وسياسية معينة، وعلى ما يعد مطلبًا أساسيًا على المستوى السياسي والاجتماعي فى فترة ما؛ فتعريف الهوية مشروط بتعريف هوية الخصم الحالي لمرحلة تاريخية معينة أو لطرف اجتماعي، اقتصادي معين، أو لما يعد المطلب الأساسي السياسي والاجتماعي لفترة تاريخية من المجتمع[3].

وعادة ما يتم إدراك الهوية كشيء ثابت ومتماسك، وسمة أساسية للفرد والتى تتضمن بالطبيعة، خصوصا، بيولوجية الإنسان، فالهوية دائما في عملية صيرورة، ولا تكتمل أبداً فى المستقبل مثلما فى الماضي، والأهم فى كل هذا هو مصطلح الهوية والذى يؤسس التاريخ والثقافة، وليس شيء موروث من الطبيعة، ويقول "ستيورت هال" (Stuart HAll) الهوية تعتبر بمثابة تساؤلات عن استخدام مصادر التاريخ، واللغة، والثقافة[4]. فالهوية أولا وأخيرا تتعلق بتساؤل أساسي هو من أنا؟[5].

وقد ثار جدل واسع فى السنوات الأخيرة حول موضوع ومفهوم الهوية، فى إطار رفض البعض لمفهوم الهوية من منطلق أنه لا توجد مقومات ثابتة، وأن كل شيء قابل للتغيير وأن التوقف والدفاع عن هوية بعينها هو دفاع عن الثبات والجمود، ووصل الأمر إلى التشكك فى مفهوم الهوية أساساً باعتبار أن الهوية عبارة عن تجريد قسري وقمعي للخصوصيات فى خصوصية بعينها ويتم تحويل الهوية إلى ساحة حرب[6].

---

(1) يوسف مكي.- فى الوحدة والتداعي: دراسة فى أسباب تغير مشاريع النهضة العربية. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2003م). ص 17.

(2)WOODWARD, Kath , op.cit , p.156.

(3) سهير لطفي على، مرجع سابق، ص 109،49.

(4) STOREY, John, op.cit , P.79-80.

(5) HATCH, Mary& SCHULTZ, Majken.- Inventing Popular Culture From Folklore to Globalization, op.cit, p. 90.

(6) على الدين هلال وآخرون.- مقالات الهوية، مرجع سابق، ص 7-8.

3- مفهوم الهوية الوطنية: الوطن هو مكان مهم لفهم الهوية، ويمثل هذا موقع خلاف ومتنازع عليه فى تحديد ورسم الهوية، ليس فقط في المجال المادي، ولكن في المجال الذي يتضمن معدلاً واسعاً للمعاني المختلفة والذي يعبر عنها بأنظمة مختلفة[1]. والهوية تنقل نفسها إلى وطنية ترتبط في شكل دول، تعمل مثل هذه الوطنية على تماسك الدولة أكثر[2].

فالوطن هو مصدر الهوية[3]، ويتسع معنى الوطن ليشمل هوية العالم بأسره ثم يضيق تدريجيا لينحصر فى هوية الأنا، في الذات، ومع كل امتداد للخارج وعودة إلى الداخل تتولد فكرة جديدة تضيف إلى ماهية الوطن. فالوطن هو الأنا التى لابد أن تتواجد فى وطن، فالوطن هو موقع الأنا ومسألة الأنا فيما يخص علاقتها بالآخر[4].

فالوطن هنا يأخذ معنى الأنا الجماعية التى تتحقق بينها وبين موضوعها وحدة جدلية من ناحية، وتنطوي على علاقة بذوات مماثلة من ناحية أخرى، فتتشكل نتيجة لذلك أنا جماعية أعم من الفرد، وهذا كله طبيعي لأن النشاط الإنساني يتم بواسطة "نحن" وليس "الأنا"[5].

وهنا يكون معنى الوطن الدولة أو المكان الذي يولد فيه الفرد، فإنه يقابل بالخارج أو ما هو خارج البلاد، ما يسمى بالأجنبي أو الآخر[6].

من خلال ما سبق يتضح كيف أن الهوية الوطنية هى أحد الأبعاد الأساسية المهمة لمفهوم الوطن- الوطنية، وفيما يلي عرض لأهم التعريفات التى تناولت الهوية الوطنية، حيث قيل: إن الهوية الوطنية هى "عامل حقيقي وإجباري فى الشئون الإنسانية وهى التى يتم تعريفها فى أي نظام سياسي ثابت ولكنها أيضا ليست قضية تتسم بالبساطة واليسر، وليس هناك شك فى أن الهوية الوطنية المشتركة تنقل وتحكي فى الأغاني والقصص واللغة من جيل لآخر فهي ظاهرة إنسانية عميقة وتزيد"[7]. **ومفهوم الهوية الوطنية يفهم على مستويين:**

- **المستوي الأول** أنها تتضمن عملية بحث داخلية تتعرف على الدولة من حيث تاريخ حضارتها وثقافتها الداخلية.

---

(1) WOODWARD, Kath, op.cit , p.161,167.
(2) CAPLAN, Richard& FEFFER, John , op.cit, p.39.
(3) WOODWARD, Kath, op.cit, p.73.
(4) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 149،39،32.
(5) محمد حسام الدين.- العولمة وصورة الإسلام: دور الطبقة الرأسمالية عابرة القومية فى السيطرة على الإعلام الدولي لتشكيل صورة العالم الأيديولوجي. (القاهرة: المدينة برس، 2002م). ص 133.
(6) WOOODWARD, Kath, op.cit, p. 49.
(7) CAPLAN, Richard, FEFFER, John , op.cit , p.831.

– والمستوي الثاني عملية بحث خارجية تتعرف على الدولة من حيث الاختلاف مع الآخر.

ومفهوم الوطنية هنا فى إطار تعريفه بالهوية الوطنية لمواطنين دولة محددة في هذا الوقت لا يتم تعريفه اعتمادا على تاريخ الدولة الداخلي، ولكن يتم اعتمادا على الاختلاف المفترض للمواطنين مع الآخر،وهم الذين ينتمون خارج الحدود الوطنية(1).

فكلمة نحن التي تمثل "الذات الجماعية للأنا" تنفصل عن "الآخر" مثلما ينفصل الداخل عن الخارج، فالتوحد والاندماج الوطني غالبا ما يتم وينمو بواسطة الآخر أو الأجنبي(2).

وقد ارتبطت فكرة الوطنية بالاستقلال سواء كان سياسياً أو اقتصادياً عن الآخرين وتصبح الوطنية هنا سلاحاً قوياً فى اتجاه العداء للأجانب/الآخر(3)، فالوطنية تعرف بحب المواطن لدولته وكيفية مواجهته للآخر خاصة فى وقت الحرب(4).

فالهوية الوطنية ظاهرة تقوم على أساس التشابه والمشاركة ويحددها عديد من المقومات الرمزية والمادية والتى تكون أي دولة مثل التاريخ، اللغة، والموقع الجغرافي، والعادات(5).

ويعرفها "كاميلي يانج" (Kimbali Young) بأنها هى الجماعة الداخلية التى تطورت من العائلة إلى الدولة، وتعلقها بإثبات الهوية كنقطة مركزية للذات، وترتبط بالاسم والانتماءات الشخصية، فاسم الشخص يعتبر موجزاً عن الذات، والهوية الوطنية هى رمز الذات الاجتماعية"(6)، وهنا تكون الهوية الوطنية أعمق من الهوية الجماعية المشتركة، لأفراد يقيمون فى مكان معين والمشاعر المشتركة والقيم واحترام إحساس الاستمرارية والذكريات المشتركة والإحساس بالقدر والمصير المشترك والتاريخ والذكريات المصيرية المشتركة"(7).

والهوية الوطنية هى "الهوية المشتركة التى تجمع بين مجموعة من الناس فى مكان محدد جغرافيا وسياسياً يعرف باسم دولة محددة"، وإذا ما تم اعتبارها جزءاً من تساؤل خاص بالخصائص الفسيولوجية فسوف تعد شيئاً موروثاً، وأحياناً يكون من الصعب التمييز بينها على أساس السمات الجسمانية؛ فتقسيم الحدود الوطنية بين المناطق

(1) BRIGGS, Adam & COBLEY, Paul, op.cit, p. 406- 407.
(2) SCHOLTE, Jan, Aart, op.cit, p.161.
(3) أحمد عبد الله، مرجع سابق، ص46-47.
(4) http: // www.hnn.US.Articles. In: 14/3/2006. 3.00 p.m.
(5) http: // www. Global.policy.org. in: 14/3/2006. 12:23p.m.
(6) NORBU, Dawa, op.cit, p.79.
(7) TOMLINSON, John, op.cit, p.101.

الجغرافية المتقاربة ينتج عنه تقسيم شعوب يمتلكون عديداً من السمات الفسيولوجية المشتركة بين دولتين.

وبناءا على ذلك فإنه من غير الملائم تعريف الهوية الوطنية على أساس السمات الفسيولوجية، حيث يستنتج من ذلك أن الهوية الوطنية ليست بيولوجية إنما ثقافية، فهي مكتسبة مع الأخذ في الاعتبار أنها في الغالب تتسم بالفطرة(1).

ويوجد من يعد الهوية الوطنية "شكلاً من الهوية المصورة/المتخيلة للدولة – الوطنية – والتى يعبر عنها من خلال الرموز والخطابات"(2).

وهناك من يعرف الهوية الوطنية بأنها الحكايات الخاصة بماضي الدولة وإعادة اكتشاف الذاكرة الجماعية للعرق والدين والمجتمع والعائلة والماضي كله ملك أفرادها، ولكن هناك من يحاول تدميره، ويستخدم لذلك أسلوب استرجاع التاريخ كأحد الطرق لخلق إحساس جديد للهوية، وذلك من خلال استخدام بعض الأحداث المعنية للماضي الوطني وتوظيفها بطريقة عملية كاملة(3).

وهنا تكون الهوية الوطنية أحد الأشكال الأكثر قوة للهوية الجماعية، وهى تعتمد على الإحساس بالانتماء لدولة محددة تمنح رموزاً خاصة بها، عادات وتقاليد وأماكن مقدسة، واحتفالات، وأبطال تاريخ، وثقافة، وإقليم، ومثل هذه الهوية يرجع لها الفضل فى خلق روابط التوحد والتماسك بين أعضاء هذا المجتمع، الذي يسمح لهم أن يتخيلوا المجتمع الذي ينتمون إليه ككيان منفصل ومتميز عن الآخرين، ويصفون أنفسهم بصفة الذات كجزء من "النحن" لديهم شحنة عاطفية يشعرون بها فى أرضهم، ولغتهم ورموزهم ومعتقداتهم ويبنون هويتهم لنشر الوطنية"(4).

ومفهوم الهوية الوطنية مفهوم إلى حد ما يتسم بالغموض، ويتعلق فى دراسته بتساؤل أساسي هو من نحن؟ ومن الآخر؟ وقد عبر "ستون وتسون" (Seton-Watson) عن الهوية الوطنية عام 1977م بأنها عمليات تاريخية مرتبطة بنشأة الدولة الحديثة والتغير الثقافي، وتؤكد الخبرات والملامح الثقافية والعادات.

---

(1) BRIGGS, Adam& COBLEY, Paul , op.cit, p.401.
(2) BARKER, Chris.- Television Globalization and Cultural Identities, op.cit, p.64.
(3) LEISTYNA, Pepi.- Cultural Studies from Theory to Action. (U.S.A: Blackwell Publishing, 2005). P.257.
(4) GUIBERNAU, Montserrat& HUTCHINSON,John, op.cit, p.50, 257.

فالهوية الوطنية تقيد الذات المعبر عنها فى النصوص والخطابات وهذه الذات تتميز عن الآخر، فهي ظاهرة تاريخية والركيزة الأساسية للهوية الوطنية هى الدولة الوطنية(1).

ومعنى الوطن يتضمن "نحن" مقابل "هم"(2). وتتمثل أهمية الوطنية هنا بدورها فى تحديد الذات وتحديد الآخر فى إطار الانتماء للوطن والجماعة الذاتية ضد الآخر(3)، فلن يعلن الشخص عن كلمة "وطني /بلدي" إذا لم يدرك أن هناك دولاً أخرى تتمثل بالآخر وتمثل مصدر تهديد(4)، والإحساس بمثل هذه الهوية غالبا ما يحتوي على الآخر، وغالبا ما ترتبط بالوطن، والدولة الذين يمثلون جزءاً مهماً من الهوية الوطنية(5). والهوية الوطنية، تمثل أحد أبعاد مفهوم الوطنية، ويعتمد في أساسها على التعارض الثنائي بين "نحن/هم" وتعتمد فى تعريفها على الداخلي والخارجي والاختلاف بينها، بمعنى تحديد الذات وتعريفها من خلال تحديد الآخر وتعريفه(6).

فالهوية الوطنية – إذًا – تتعلق بالاختلاف وتميز الأنا عن الآخر، ويوجد من يري أن مثل هذا النوع من الهوية يتميز بالرموز، وأكثر الرموز بروزًا هو العلم والولاء لعلم الدولة الذي يمثل شرطاً أساسياً للمواطن وولائه(7).

ويتضمن تعريف مفهوم الوطنية ولاء المواطنين كلُ للآخر فى مواجهة الآخر(8)، والهوية الوطنية تمثل النقطة المحورية للانتماء بالنسبة للذات(9)، ويتوقف التعريف المناسب على ما تعتبره الخصم الأساسي فى مرحلة تاريخية أو ظروف اجتماعية وسياسية معينة، وطبيعة هذا الخصم قد تتسم بالتغير ومن ثم يظهر الحاجة إلى تحديد الهوية تحديداً جديداً(10). إلا أنه، وبشكل عام، تبنى الهوية الوطنية على التفاعل بين الأنا والآخر، فالهوية هى الأنا فى إطار علاقتها بالآخر(11). وهى أيضا الشخصية والكيان الشخصي وسلوك الأبناء الأصليين للدولة وتوقف هذه الهوية على تحديد الآخر، وتتمثل مقوماتها فى اللغة والدين والتاريخ(12)، وهى متعلقة بالانتماء للمجتمع والمكان الذي هو

---

(1) http:// www.Pekko.com in 29/10/2007.12:29 p.m.
(2) MATHEWS, Gorden, op.cit, p.195.
(3) http:// www.beyond intractability.org/essay. in: 14/3/2006.12: 37 p.m.
(4) NORBU, Dawa, op.cit, p.34.
(5) http: // www.pekka. CCM in: 14/3/2006. 12.29 p.m.
(6) GILES, Judy & MIDDLETON,Tim, op.cit, p.33-34.
(7) WOODWARD, Kath , op.cit , p. IX.
(8) http: // www.wikipedia.Org. in: 14/3/2006. 1.00 p.m.
(9) مايك فيذرستون وآخرون، مرجع سابق، ص 38.
(10) سهير لطفي على، مرجع سابق، ص 49-50.
(11) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص 12، 110.
(12) http: //www.hnn.US/Articles. in: 14/3/2006. 12:50 p.m.

أرض الوطن والشعور بالألفة والتقاليد الوطنية الراسخة للوطن والمجتمع[1]، فكل الناس يرتبطون بوطنهم ويحمون اندماجهم الاجتماعي بوساطة سيادة الدولة[2].

4- سمات الهوية الوطنية: من خلال التعريفات السابقة لمفهوم الهوية الوطنية يمكن الوصول إلى عدة سمات لمثل هذه الهوية تتمثل فيما يأتي:

- الهوية تدعم الروابط بين الشخص والمجتمع، أو الذات والنحن.
- الهوية ذات طابع نسبي تعتمد في بنيتها على علاقات الاختلاف مثل "النحن"، و"هم"، "الأنا" و "الآخر".
- تشكيل وتأسيس الهوية يشترك على المستويين المحلي وعبر الحدود.
- الهوية تاريخاً محدداً ويمكن أن تبدو سلسلة مشروطة ومتغيرة على مدار الوقت
- إثارة الشك عن كون الهوية ربما تقود الناس لادعاء حقائق أساسية فى بحثهم عن الأمن والثبات.
- الهوية تتميز بالرمزية وإعادة تقديمها وإنتاجها بوساطة النظم التمثيلية أو الرمزية.
- الهوية لها قواعد مادية، تتضمن مبادئ وأساسيات سياسية واقتصادية واجتماعية بالإضافة إلى تلك التى ترتبط بالكيان المادي[3].
- الهوية مركب متماسك ومتغير، بناءاً على تعريف الأنا مقارنة بالآخر[4].

5- مرتكزات الهوية الوطنية المصرية: فى ثمانينيات القرن الماضي كانت هناك وجهة نظر ترى أن هناك مستويات للهوية[5]. وفى ضوء تعدد هذه المستويات للهوية، يرى "مصطفى النشار" أن الهوية المصرية لها مرتكزات، وأن الهوية الثقافية بلا شك مركز الدائرة بالنسبة للهوية المصرية، **وهذه الهوية ترتكز على عناصر أساسية هي:**

- أننا مصريون بحكم المواطنة والحضارة العريقة المتجددة دائما، وهذا يعنى ضرورة أن نلم بعناصر الثقافة المصرية قديمها وحديثها، فكرية كانت أو تاريخية أو اقتصادية أو جغرافية، مع الوعي بأن تلك العناصر كانت ولا تزال فى حوار دائم مع عناصر الثقافة لدول البحر المتوسط.

---

(1) BRIGGS, Adam & COBLEY, Paul , op.cit , p.406.
(2) SCHOLTE, Jan. Aart, op.cit, p.228.
(3) WOODWARD, Kath, op.cit, p.XII.
(4) FERGUSON, Robert. -The Media in Question ?. (UK: Oxford University, 2004). p.122.
(5) يوسف الصوابي، مرجع سابق، ص 109.

- أننا عرب بحكم الموقع واللسان والتاريخ، وأننا أفارقة بحكم الموقع والتاريخ المشترك وباعتبار "أننا/ وهم" نخضع لنفس الظروف وينتظرنا المصير نفسه.

- أننا قوم متدينون – من عصر ما قبل التاريخ – حيث يمثل الدين ركناً أساسياً من ثقافتنا ويشكل الجانب الأكبر من وجداننا(1).

6- محددات الهوية الوطنية: هناك عدد من المحددات التى تحدد إطار عام للهوية الوطنية، **وتتمثل هذه المحددات فيما يأتي:**

- بناء ونشر صور محددة للدولة غالبا ما تعتمد على جماعة تعيش داخل حدود هذه الدولة وتحتوي على تاريخ محدد وثقافة مشتركة ومنطقة إقليمية معينة الحدود.

- خلق ونشر مجموعة من الرموز والمناسك مشحونة بمهمة تدعيم وتقوية إحساس الجماعة بين المواطنين.

- تنمية المواطن الذي يشترك فيها، وتعريف محدد لمجموعة من الحقوق المدنية والقانونية والحقوق والواجبات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وتمنح الدولة مثل هذه الحقوق لأعضائها، لتنمي لديهم الإحساس بالانتماء والولاء تجاهها.

- خلق أعداء محددين وإثبات ادعاء الحرب والتي تمثل الوقت العصيب للطوارئ والاتحاد واندماج إحساس الجماعة بين المواطنين ضد التهديد الخارجي المحتمل(2).

مما سبق تتشكل محددات الهوية الوطنية في الهوية القطرية التى تتعلق بدولة عربية وحده بعينها(3)، وهي مصر، ويمكن تطبيق مثل هذه المحددات فى ضوء التعريفات السابق عرضها للهوية الوطنية على مصر كدولة وطنية مستقلة، فى إطار تحديدها كأنا، وتحديد الآخر المواجه لها، والعلاقة التى تربط هذه المنظومة المتعلقة بالأنا والآخر، ودورها فى تحديد مفهوم الوطنية والوطن، **وهذا ما يتم عرضه فيما يأتي:**

- الأنا المصرية.
- الآخر الخارجي.
- العلاقة بين كل من الأنا والآخر.

- الأنا المصرية: من أنا؟ يبدو كتساؤل لا يجاب عنه دون الرجوع إلى منظومة الهوية الوطنية المتمثلة بالأنا والآخر، "فالهوية الوطنية تتعلق بمن نحن؟" ويبدو من خلال هذا

---

(1) مصطفى النشار.- ضد العولمة. (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر، 1999م) ص 45- 46.

(2) GUIBERNAU, Montserrat& HUTCHINSON,John, op.cit , p.258.

(3) السيد يس وآخرون.- تحليل مضمون الفكر القومي العربي: دراسة استطلاعية، مرجع سابق، ص 26.

التساؤل أنه ينتمي للماضي، حيث إن إحساسنا بالذات يرسخ فى جذورنا ورواياتنا عن سيرتنا الذاتية التى أساساً تحفظ وتبقى من خلال الذاكرة التى تعد بمثابة مركز الهوية[1].

فالذات تصنع من الذكريات الماضية والمشاركة المستقبلية والمرتبطة بالحاضر، ويتم تشكيل مثل هذه الذات بأساليب قريبة من الوطن وتتطابق مع عضويتنا فى الوطن[2].

فخلق الذات يعتمد على الأعراف والقيم واللغات، التى تساعد على إعطاء الإحساس بالمجتمعات المختلفة والإحساس بالوحدة والاندماج التاريخي والاجتماعي[3].

ويتم إدراك دور مثل هذه الذات وانعكاسها فى تشكيل الهوية، كجمع فى حياتنا اليومية، فنحن نتعامل مع بيئات مختلفة ومتعددة، ونحمل بداخلنا مجموعة من المعارف والافتراضات والقواعد والأدوار لظروف مختلفة وبعض هذه العوامل تؤثر كثيرًا فى مركز هويتنا[4].

ويمتد مفهوم الذات إلى ما يعرفه الأشخاص عن أنفهسم فيما يتعلق بعلاقتهم بالآخر وأسلوب بناء الذات، والأفراد يسعون إلى تعريف أنفسهم فيما يتعلق بالغوص فى العلاقة مع الآخر[5].

فكل فرد يميل إلى التعرف بذاته على وجه الدقة بهوية وطنية واحدة ترتبط بدولتهم[6]، فالفرد يسعى إلى فهم ذاته من خلال تحديد الهوية[7]. والذاتية تعني أولا وقبل كل شيء التعريف التلقائي بانتماء الفرد إلى جماعة لغوية محلية أو إقليمية أو وطنية، بما لها من قيم تميزها، ويتضمن ذلك أيضا الأسلوب الذي يستوعب به تاريخ هذه الجماعة وتقاليدها وعاداتها وأساليب حياتها وإحساسها بالخضوع أو المشاركة فيه أو تشكيل قدر مشترك منه، وتعني الطريقة التى تظهر فيها أنفسنا فى ذات كلية[8] فالذات تمثل الوطنية[9].

وينبغي أن ندرك أن بناء الذات المستقلة سياسيا أو اقتصاديا إنما يبدأ من القدرة على بلورة عناصر تلك الذات، من خلال الكشف عن عناصر الهوية الحضارية المتفردة[10].

ففكرة الهوية هى تحديد للشخصية الذاتية، لجماعة بشرية معينة، وكان مثل هذا التحديد يتم بعوامل متنوعة، ثم أصبح فى نهاية الأمر فى العصر الراهن يتم أساساً

---

(1) STOREY, John.- Inventing Popular Culture From Folklore to Globalization, op.cit, p.81.
(2) MATHEWS, Gorden, op.cit, p.12, 15.
(3) STEVENSON, Nick.- Cultural Citizenship: Cosmopolition Questions, op.cit , p.5.
(4) CURRAN, James& GUREVITCH, Micheal, op.cit, p.318.
(5) HATHCH, Mary, SCHULTZ, Majken, op.cit, p.66.
(6) SCHOLTE, Jan, Aart, op.cit, p.226.
(7) WOODWARD, Kath, op.cit, p.67.
(8) KNEPLER, Annie et al, op.cit , p.341.
(9) احمد عبد الله العلي.- العولمة والتربية. (القاهرة: دار الكتاب الحديث، 2002م). ص72.
(10) مصطفى النشار، مرجع سابق، ص 70.

بالشخصية الوطنية؛ فعلى سبيل المثال تتكون الشخصية المصرية من مقومات، بعضها ثوابت وبعضها متغيرات. **أما الثوابت فهي:**

مقوم المكان أو البعد المكاني الذي يحدد العلاقة ببقية العالم والجماعات البشرية الأخرى، ثم البعد الزماني الذي يحدد الذاكرة المختزنة للجماعة البشرية على مر الزمن ومكوناتها من لغة ودين وعلم، وهناك عوامل متغيرة أو المتغيرات، وتشكل ما يسمى "التشكيلة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية"، ومن تفاعل العوامل الثلاثة معاً تتشكل شخصية المصريين[1].

والأنا أو الذات هنا هو "النحن" (we) أو "الذات الجماعية" (Group self) ويشير إلى صبغة معينة للأنا تتحقق فى حالة وجود جماعة تضم فى عضويتها عددا من الأفراد يشعرون بالتعاون فيما بينهم، وباختلافهم عن – أو تعارضهم - مع جماعات أخرى.

فالذات هى نسق تصوري تطوره الكائنات البشرية، أفراد أو جماعات، وتتبناه، وتنسبه إلى نفسها، ويتكون هذا النسق التصوري من الخصائص الفيزيقية والنفسية والاجتماعية، ومن عناصر ثقافية مثل القيم والأهداف والقدرات التى يعتقد الأفراد أو تعتقد الجماعة أنها تتسم بها[2].

وامتلاك الذات هو حصن الأمان، وهو العدة فى أي مواجهة، وهو الانتماء باليقين للجماعة وإدراك تميزها عن الطرف الآخر، لذلك يكون الحذر أقوى ما يكون على قوة تماسك الجماعة، حيث يلعب الآخر دائما – كما يشير طارق البشري - على تفتيت هذا التماسك فى الجماعة وإفساد قوامها الذي يضيقه وهو الانتماء[3].

فالمصري هو نتاج الزمان والمكان، فعبر المكان تراكم لدى المصري – كل مصري – آثار رقائق من الحضارات، أو الأعمدة الأربعة التى تتالت على مصر وهي: الفرعونية – واليونانية – والرومانية – والقبطية المسيحية – والإسلام بكل رقائقه الداخلية[4]، التى جعلت من أهم السمات التى تساعد على إدراك المصريين أنفسهم على أنهم يتصفون بصفات: الطيبة والكرم والإخلاص والمرح (خفة الدم)، والتدين، وحب بعضهم، والوطنية، والبساطة، والذكاء، والأصالة[5]. فروايات الذات والقصص المرتبطة بها التى يتم حكايتها

(1) سهير لطفي على، مرجع سابق، ص 8.
(2) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص 812-813.
(3) طارق البشري، مرجع سابق، ص5.
(4) ميلاد حنا، مرجع سابق، ص15.
(5) محمد سيد خليل وآخرون، مرجع سابق، ص34.

ونقلها من جيل لآخر، ينطلق الإحساس بالنحن، بالإضافة إلى القصص الشخصية والذاتية التي تولد معان مختلفة عن الهوية[1].

ويعبر "حسن حنفي" عن الأنا فيقول:

- الأنا إطار جغرافي للآخر.

- الأنا مرجع تاريخي للآخر – ذلك أن التاريخ – هو لوصف الأنا لا لوصف الآخر، وما الآخر إلا مناسبة لإظهار الأنا.

- الأنا يعرب الآخر، فالأنا تستطيع تعريب الآخر أكثر مما يستطيع الآخر ذلك[2].

ومما سبق عن تعريف مفهوم الذات فيما يتصل بكونها نسق تصوري خاص يتسم بعديد من السمات التي تجعله مختلفاً، ويرتبط بروايات وقصص ماضية تصنع تاريخه وتعمل على إبرازه، ونتيجة لذلك التفاعل بين هذه العناصر والمكان والزمان فى خلق الذات المصرية والتى تتسم بعديد من السمات التى تميزها والتى سبق ذكرها، إلا أن إبراز مثل هذه الذات العريقة **وتعريفها لابد أن يتم كما عرف حسن حنفي الأنا/الذات فى إطار الآخر الموجه لها التي سيتم عرضه فيما يأتي.**

- الآخر

المفهوم: المعنى الأول لمصطلح الهوية الوطنية فى جميع صياغاته أن الهوية هى تصنيف للذات وتعريفها كشيء يختلف عن الآخر[3]. فهي تعرف فيما يتعلق بالاختلاف[4] والأسلوب الأكثر فعالية فى خلقها هو أن تحتوي على توحيد الشعب ضد عدو مشترك ومحدد ومعروف يتمثل فى كونه آخر يعمل على دعم الهوية الوطنية للدولة[5].

وبالنسبة لمفهوم "الآخر" فإن أسهل طريقة لتعريفه هى القول بأن "الآخر" مختلف بشكل أساسي عن "نحن"، وهكذا فإنه من الواضح أن "الآخر" هو تعبير عام يغطي الحالات التى يعترف فيها بالاختلافات اللغوية والثقافية والتي تشكل الأساس لهوية "نحن"[6].

---

(1) WOODWARD, Kath, op.cit, p. XII.

(2) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص190.

(3) HATCH, Mary& SCHULTZ, Majken, op.cit, p.92.

(4) STEVENSON, Nick, op.cit, p.47.

(5) GUIBERNAU, Montserrat& HUTCHINSON,John, op.cit, p.263.

(6) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص 54-55.

والآخر هو الخارج المختلف أو الخصم أو العدو، هو المحرك الضمني لمسار الذات "الدينمي"، والآخر هو واقع معقد يعصى على إحاطتنا به إحاطة سهلة المنال إلى حد كبير[1]. وهذا الآخر العدائي أساسي في المحافظة على الدولة[2].

وهناك من يرى أن الجديد دائما هو "الغير" (Autrui)، ولا غير في مجتمع شديد الثبات، والغير دائما هو "العدو" الخارج عن جذور المجتمع، الدخيل على وحدته وتكوينه ونظامه المألوف[3].

والآخر هو كل من أتصور وأحياناً أتوهم أنه يختلف عني لسبب أو لآخر[4]. فيعرف "كريستغا" الآخر بأنه ليس أكثر من "أجنبي" و"خارجي" وينطبق الآخر على عدد من الحالات التي يتعلق فيها الآخر بسيرورة بناء الهوية، فالعدو دائما هو الآخر، ورأت الكاتبة التونسية "أسماء العريف بيانرمكس" الآخر جزءاً من الذات، ورأت أن نفي الآخر هو بتر للذات "بمعنى قطع لجزء منها هو "الجزء الملعون" من الذات، هذا رغم أنه ضروري لاكتشافها، إذ تصور الذات لا ينفصل عن تصور الآخر[5].

وهناك من يعرف الآخر بأن النظرة إليه تظل دائما على أنه غريب، لا يتم بين الفرد وبينه تفاعل حقيقي أو انسجام يجعله جزءاً منه[6]. إلا أن الاحتكاك والتفاعل مع هذا الآخر يدعم التمييزات الوطنية[7].

والآخر نسبي في ماهيته، وضرورة باعتبار ماله من وظيفة في بلورة الهوية وفي تنظيم الخصوصية، وقد يكون لكل "آخر" تعريف خاص يوليه إليه من كان له به شأن، حيث يقدم "الآخر" نفسه كل مرة في كينونة مختلفة، ونسبية الآخر هذه لا تقتصرعلى التفاوت في المستويات، إنها تتوغل، أحياناً في اختلاف المدلولات والمضامين في الدال أولا: فلا يحتمل "الآخر" دالاً واحداً في كل مرة، بل يستدل هذا الدال عند كل واقعة تاريخية أو سياسية أو اجتماعية تبعاً للحال التي يتم منها التطرق إلى الآخر[8].

---

(1) انطوان سيف.- وعي الذات وصدمة الآخر: في مقولات العقل الفلسفي العربي. (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 2001م). ص 5-6، 27

(2) WHITE, Stephen& MOON, Donald, op.cit , p.180.

(3) أنور عبد الملك، مرجع سابق، ص271.

(4) محمد سيد خليل وآخرون، مرجع سابق، ص9.

(5) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص22، 55-56.

(6) شريف حتاتة، مرجع سابق، ص 54.

(7) SCHOLTE, Jan, Aart, op.cit, p.164.

(8) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص100،22.

ومع ذلك، "فالآخر – العدو" له هوية حتى لو لم يتم تعريفه فى مصطلحات دولة أو مكان جغرافي محدد، يتم تعريفه هنا لكي يؤكد "الآخرية"، وإن كانت مثل هذه الهوية يتم تأسيسها بشكل سلبي[1].

وبالنسبة للذات المصرية، ففي فترة ما، كان هذا الآخر – العدو - هو الغرب[2]. حيث كان الآخر هو الغرب فى الوعي المصري والعربي وهو الذي يقدم نموذج التحديث والتقدم ومصدر القيم الحديثة والحرية والمساواة، وهذا الآخر بالذات هو الذي يقوم باستعمار واحتلال الوطن العربي، ومن هنا فالآخر كان هو الغرب[3]، فهو الخصم والعدو، وتم إدخاله كمقولة أساسية فى الوعي المصري بمختلف تياراته بكونه التحدي والنموذج[4].

وهناك من يرى أن مشكلتنا مع الآخر ليست منحصرة بمشكلتنا مع الغرب[5]. فإسرائيل هى الاستعمار والاستعمار هو إسرائيل[6]. فإسرائيل هى الآخر، ولا تصلح معها مقولة الحوار مع الآخر والإقرار بخصوصيته، لأن أساس الآخر هنا غير شرعي، دال غير معترف به فى إطار أي شريعة من الشرائع الإنسانية[7].

الآخر - الدولة "الكيان الإسرائيلي": إسرائيل هى بلد ذات ثقافة متصدعة وبها جماعات متنوعة عرقيًا ودينيًا فهي تبدو وكأنها دولة لقبائل ذات وجهات نظر وأساليب حياة مختلفة[8]. ومهما قيل عن تفوقها التكنولوجي المدني والعسكري تظل دولة للأقلية الدينية العسكرية التى لن تصبح أغلبية ولن تحتمل هزيمة عسكرية واحدة. فإسرائيل هى الحي اليهودي فى الشرق الأوسط[9]، وعقليتها ستظل العقلية "الغيتيوية" أي عقلية الحارة اليهودية المغلقة على أهلها الذين يخرجون منها لتحقيق مصالحهم وقضاء حاجاتهم ولن يسمحوا لغيرهم بدخول الحارة إلا لتحقيق هذه المصالح والحاجات، فالمصلحة اليهودية الإسرائيلية أولا وأخيراً[10].

---

(1) Woodward, Kath, Op.Cit, P. X,Xi.

(2) سهير لطفي على، مرجع سابق، ص39.

(3) السيد يس.- العالمية والعولمة.(القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2000م).ص20-21.

(4) انطوان سيف، مرجع سابق، ص 21-22.

(5) غريغور منصور مرشو، مرجع سابق، ص170.

(6) طارق البشري، مرجع سابق، ص 661.

(7) غريغور منصور مرشو، مرجع سابق، ص169.

(8) GAMAN, Martin, J.- Global Cullures. (London: Sage Publication, 2001). p.285

(9) احمد عبد الله، مرجع سابق، ص30.

(10) محمد خليفة حسن.- الشخصية الإسرائيلية: دراسة التوجهات المجتمع الإسرائيلي نحو السلام. (القاهرة: مركز الدراسات الشرقية، 1998م). ص 108.

ومن هنا اعتبرت مشكلة الهوية من المشاكل التى سببت إزعاجاً لليهود من أكثر منذ قرنين من الزمان. فلقد عاش اليهود فى أرجاء الشتات اليهودي، وبخاصة فى كل من غرب أوربا وشرقها ووسطها فى إطار منعزل عن المجتمعات التى يعيشون فيها فى أحياء خاصة بهم عرفت باسم "الشتل" المدينة الصغيرة" أو "تحوم همرشاف" بمعنى "تحوم الاستيطان اليهودي" فى شرق أوربا وباسم "الغيتو" فى غرب أوربا ووسطها. وقد عمق هذا النمط من الحياة الإحساس لدى اليهود بأن هذا الانعزال هو ردع الأمان للحفاظ على الطائفة اليهودية وشريعتها[1].

وقد بنيت إسرائيل كدولة على فكرة عدم تمكن اليهودي فى أغلب دول العالم من أن يمتصوا أو يعيشوا فى بلادهم الأصلية[2].

ومن هنا، جسدت الصهيونية حلم العودة إلى الأرض والعمل بها، وذلك عندما نشأت هذه الحركة فى النصف الثاني من القرن التاسع عشر واعتمدت على استرداد الشعب اليهودي لأرض إسرائيل[3]. فقد اشتقت اسمها من كلمة "صهيون" وهو رمز تقليدي للقدس (أورشليم) وأرض إسرائيل، واتجهت إلى تحقيق هدفها وهو الاعتراف بها دوليا وطناً يتحقق قانونياً للشعب اليهودي فى أرض يقولون إنها "وطنهم التاريخي" مستوحيا ذلك من الأيديولوجية الصهيونية.

فإسرائيل المقدسة هى محل ميلاد الشعب اليهودي ومن هنا شكلت هويتهم السياسية والدينية والروحية، فهنا هو الوصول الأول للدولة وخلق القيم الثقافية والدلالة الوطنية والعالمية وتحقيق دعوات الأب الروحي "هرتزل" بوعد بلفور 1917م والإقرار الدولي بإقامة إسرائيل.

فقد تحقق حلم الأب الروحي وقائد الصهيونية الذي نادى بخلق الدولة اليهودية وامتصاص اليهود الأوربيين وما يدعى بضد السامية، فهو الذي طلب خلق هذه الدولة لحل تساؤل ضد السامية الذي هدد اليهود فى أوربا[4].

وبناء عليه فقد استخدم التاريخ الروائي لدى الآخر بقوة وتأثير لتحريك وإثارة الشعب حول هدف معروف ومشترك فى حالة إسرائيل، حيث ركزت النقطة الأساسية للرواية حول الهدف الصهيوني لاسترداد وتأسيس وإعادة اتصال الشعب بأرض الوطن الأصلي وهذا ما اعتبر عبقريا لتوظيف مثل هذه الرواية بشكل مهم ودعمها تاريخيا وقد خدمت هذه

---

(1) رشاد عبد الله الشامي، مرجع سابق، ص 12.
(2) ميلاد حنا.- نعم.. أقباط لكن مصريون. (القاهرة: مكتبة مدبولى، 1980م). ص111.
(3) Gaman, Martin, J, Op.Cit, P.286.
(4) SMITH, Charles, D.- Palestine and the Arab Israeli Conflict. (Boston: Bedford, 2004). P.30, 50 –51.

الرواية هدفهم، ليس فقط بينهم كيهود، ولكن أيضا في الغرب وحتى فى بعض المناطق فى الشرق والعالم، ويرجع ذلك إلى قوة مدخل الرواية الصهيونية والفكرة التى اعتمدت عليها وهى قراءة خاصة للكتاب المقدس، حيث تم الاهتمام لمئات السنين بإعادة صياغة التاريخ اليهودي ليلائم أهداف الصهيونية بوصفها حركة سياسية تم ابتداعها وصياغتها بشكل واضح، فالذاكرة الجماعية، وصنع العادات الوطنية الإسرائيلية، والتاريخ الإسرائيلي، موضوع تاريخ قديم وحركة سياسية هادفة اخترعت ماضيا مفيدًا ونافعًا وأصبح جانباً حاسماً ومصيريًا للذاكرة الجماعية الإسرائيلية. وقد دعمت الرواية الإسرائيلية بشكل ضمني وصريح ذكريات الرعب ضد السامية التى حدثت فى أنحاء متفرقة من العالم والإحساس المبرر له بعبارة "ليس ثانية" التى سارت كلمة سر وشعار للإدراك والشعور اليهودي، فقد استخدمت إسرائيل "الهولوكست" بأسلوب متعمد لتوحيد وتقوية الهوية الوطنية الإسرائيلية بعد سنوات من عدم الاهتمام بها، حيث ربط اليهود علاقة الهولوكست باتخاذ إسرائيل الوطن كما هو عليه الآن[1].

فالتاريخ اليهودي، تتقاطع فيه خطوط الاغتراب والهولوكست والمساحات والفجوات الفارغة وتؤكد الاغتراب وترك الوطن، إلا أن هناك أحلامًا لصنع حياة جديدة وإيجاد وطن جديد تم تحقيقه من خلال التاريخ الوطني لإسرائيل[2].

وبعد خلق التاريخ الروائي لإسرائيل، تم التركيز على اللغة بوصفها أهم مقومات الوطنية وتدعيمها، واعتقدوا للمرة الأولى فى التاريخ أنهم يمتلكون لغة واحدة وهي العبرية، التى لم يكن يعرفونها كلغة وطنية، ولكنهم ينتمون إلى الوعي الجماعي لليهود وتقدسهم للغة الأبجدية، فقد استخدمت اللغة العبرية حتى نهاية القرن الثاني، وعندما فقدت وظائفها كلغة وطنية، ظل الاستمرار بها فى كتابة الكتب بالعبرية وظلت تابعة للدراسة الدينية، وبالتتابع استمرت العبرية لامتصاص اللغات الأخرى وخصوصاً العربية، بالإضافة إلى أن لدى عديد من يهود "الدياسبور" ظلت العبرية رأس لسانهم بسبب استخدامها فى عديد من المناسبات والمهرجانات ومحاضرات الحاخامات، وأصبحت العبرية علانية لغة ترتيلات الصلاة والاستماع للكتاب المقدس أثناء عبادة اليهود، وأصبحت العبرية اللغة العامة، وكتبت ثانية فى القرن التاسع عشر، والنقلة الكبرى التي أتت مع الصهيونية، هى ظهور العبرية الحديثة التى استخدمت لغة الثقافة والشريعة الدينية كلغة وطنية مشتركة

(1) Leistyna, Pepi , Op.Cit , P. 262- 263, 265-266.
(2) Woodward, Kath, Op.Cit, P.64.

وأصبحت رمزاً للوطنية اليهودية، وبدأ معها الميل إلى تجميع اليهود من كل أنحاء العالم لأرض إسرائيل، وضرورة توحيد اللغة، ونجح اللوبي اليهودي عام 1921م فى جعل اللغة العبرية لغة رسمية، وأعلنت عام 1948م بالفعل على أنها لغة شرعية لأغلب المؤسسات[1].

وهنا تطبيق مقولة: إن "اللغة تحمل جغرافيتها"، فهي تمثل فى حالة العبرية انتماء واشتياق الشعب إلى الدولة والمكان والأمة والارتباط بها، فالمكان أحد أبعاد الوطن ويتضمن الإحساس بالأرض، وتدعمه اللغة كإطار ثقافي ووطني يدعم التوحد ويقوي الاندماج[2].

هوية الشخصية الإسرائيلية: بشكل عام، لا يوجد اتفاق حول طبيعة الشخصية الإسرائيلية، بل يمكن القول بأنها شخصية لم تتبلور بعد، فهي لا تزال فى دور التكوين[3].

إلا أن تحديد ما يخص هوية الآخر التى يتمثل هنا فى الشخصية الإسرائيلية، بالاعتماد على التفرقة بين أربعة مصطلحات أساسية (عبري، يهودي، صهيوني، إسرائيلي) فالعبرية هى أقدم التسميات التى تطلق على أعضاء الجماعات اليهودية.

واليهودية كلمة تشير إلى الشخص الذي يعتنق اليهودية، وهى كلمة عبرية مشتقة من يهودا وهو اسم أحد أبناء يعقوب، والاسم مشتق من الأصل السامي القديم "ودي" التى يفيد الاعتراف والإقرار والجزاء مثل كلمة "دية" عند العرب، واكتسبت هذه المادة معنى الإقرار والاعتراف بالجميل، وكلمة "يهودي" علماً على كل من يعتنق اليهودية فى أي زمان ومكان بغض النظر عن انتمائه العرقي أو الجغرافي، فالكلمة تشير إلى الكتل اليهودية الثلاث الأساسية "الاشكنار" و"السفار" ويهود العالم الإسلامي والجماعات اليهودية الأخرى[4]. فاليهودية دين فقط وليست جنسية، ومن الخطأ قول يهودي إنجليزي أو يهودي روسي والأصح أن يقال مثلاً إنجليزي وديانته اليهودية، وعامة يرى اليهودي كل من هو غير يهودي من الأغيار[5].

أما الصهيوني، فهو من يؤمن بالعقيدة الصهيونية[6]، والصهيونية، كما سبق ذكرها هى الحركة اليهودية الوطنية فى العهد الجديد، وهذه الحركة تؤيد عودة الشعب إلى

---

(1) HERZOG, Hanna& RAFAEL, Eliezer Ben.- Language in Isareli Society: Israel Sociological Society. (London: Transaction Publishers ,2001). p.5-7.

(2) OREN, Tasha, G.- Demon in the Box: "Jews, Arabs, Politics and Culture in Making of Israeli Television". (U.S.A: Tasha. G. Gren, 2004). p. 7.

(3) محمد خليفة حسن، مرجع سابق، ص 27.

(4) عبد الوهاب المسيري.- فى الخطاب والمصطلح الصهيوني. (القاهرة: دار الشروق، 2005م). ص158، 161، 164.

(5) زبيدة محمد عطا.- اليهود فى العالم العربي: دراسة تاريخية فى قضايا الهوية و الاندماج والقدس. (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والانتماء، 2003م). ص 112.

(6) عبد الوهاب المسيري، مرجع سابق، ص 164.

صهيون وإلى الوطن التاريخي "أرض إسرائيل" وإقامة "دولة يهودية حرة ومستقلة[1]. وقد جعلت الصهيونية الدين ركناً أساسياً من أركان الحركة[2].

والإسرائيلي هو مواطن الدولة الصهيونية[3]، والهوية الإسرائيلية تمثل تأسيس الانتماء للإطار السياسي لأي الدولة.

ويزعن الكثير من اليهود الاسرائليين من استعمال مصطلح "إسرائيلي" كمفهوم وحيد بالنسبة للهوية، ويفضلون الازدواجية "يهودي – إسرائيلي" ويبرهن "يهو شواع" على وجهة نظره بأن الدمج بين المصطلحين الإسرائيلي واليهودي فى إطار مصطلح واحد وهو "الإسرائيلي" هى الأجدى بالنسبة لمن يحمل هذه الهوية لأنها تربطه بالبعد الجغرافي السياسي المرتبط بالدولة. بالإضافة إلى ذلك، فإن هذه الهوية تحمل فى طياتها صفة "اليهودي" التى تتيح لمن يحمل الهوية الإسرائيلية أن يتمتع بها عبر العصور[4]، هذا فيما يخص الهوية الخاصة بالشخصية الإسرائيلية من حيث كونها "عبرية، يهودية، صهيونية". وفيما يأتي عرض لعناصر المجتمع الإسرائيلي المكونة والمؤسسة له.

يرى "شلوموعمي" الأستاذ بجامعة تل أبيب أن إسرائيل تتكون من عدة أمم تتعدد فيها الأعراق والثقافات والاتجاهات الفكرية؛ فالمجتمع الإسرائيلي مجتمع مهاجرين تطور إلى مجتمع مركب من هويات وثقافات مختلفة يصعب توحيدها، حيث عناصر المجتمع الإسرائيلي تتركب من السفارديم والإشكناز والصابرا والمهاجرين الجدد، وينقسم الإسرائيليون فى نفس الوقت إلى يهود متشددين وقوميين ودينيين وتقليديين وعلمانيين وغير ذلك، مما أدى إلى تشرذم المجتمع الإسرائيلي وتفتته إلى عدة ثقافات ولهجات[5].

فهوية إسرائيل متعددة القوميات على أساس مدني – سياسي يقوم على أساس الانتماء المدني للدولة[6]، علماً بأن هذه الهوية الوطنية تم الوصول لها من خلال الصراع اليهودي على أرض "الوطن"[7].

---

(1) افرايم ومناحم تلمي.- معجم المصطلحات الصهيونية. ترجمة أحمد بركات العجرمي (عمان: دار الخليل للنشر والأبحاث الفلسفية، 1988م). ص 380.

(2) بدون مؤلف.- الدورة الخاصة بالصحافة العمالية ودورها فى التوعية الوطنية واالقومية. (بغداد: مكتب العمل العربي، 1980م). ص 118.

(3) عبد الوهاب المسيري، مرجع سابق، ص 164.

(4) رشاد عبد الله الشامي، مرجع سابق، ص 15، 145- 146.

(5) محمد خليفة حسن، مرجع سابق، ص 106.

(6) رشاد عبد الله الشامي، مرجع سابق، ص 119.

(7) OREN, Tasha. op.cit , p.18.

وبشكل عام، هناك عدة مصطلحات تم استخدامها للتعبير عن العناصر المختلفة المكونة للمجتمع الإسرائيلي **يتم عرضها والتعرف عليها فيما يأتي**:

- **الدياسبورا:** لقد ارتبط مصطلح "الدياسبورا" باليهود الشتات، وعرف باليهود المشتتين فى العالم(1). ومصطلح "Diaspora" مكون من مقطعين (Dia) وتعني عبر، و (Spora) وهى من أصل يوناني بمعنى (To Scatter) أي التشتت(2). ويرجع أصول هذا المفهوم إلى الكتاب المقدس وقواعده ومبادئه فى تجربة الدياسبورا اليهودية بكونها تحتوي على التاريخ ومحددات مكانية ومؤقتة لتشكيل الهوية(3)، وهو يعني عامة من تركوا المكان الذي سمي بالوطن، والأمل بأنه سيكون هناك وطن جديد، واتسموا بعديد من الصفات أهمها الاشتراك فى حركات التنقل، وتم استخدام السفينة كرمز لهم، والدياسبورا رمزت إليها حركة داخل السفينة، وتميزوا بسمة أساسية هى الاغتراب، وبأنهم ينتمون إلى أكثر من مكان وأكثر من لغة ولديهم أكثر من هوية، وفى بعض الأحيان لهم أكثر من وطن(4).

وفي البداية، كان هناك موقف رفض تام للشتات تحت رفع شعار الصهيونية "رفض المنفي"، إلا أنه تم تعديل هذا الموقف وانتقل من رفض "الشتات" إلى تقدير "الشتات" وخاصة الشتات اليهودي فى أمريكا وأوربا الغربية الذي أصبح مصدر دعم مادي وعسكري عظيم الأهمية بالنسبة لإسرائيل، وأصبح الشتات اليهودي هو المنوط به حماية إسرائيل ودعمها وصمام الأمان لاستمرار وجود الدولة اليهودية(5).

- **الإشكنازيم:** اليهود الإشكنازيم هم اليهود من شرق وغرب أوربا وأمريكا واستراليا(6)، وانتماء الإشكناز الأساسي للغرب، واليهود الإشكناز هم المؤسسون للدولة وهم الذين وضعوا سياسة حتمية الحروب، ويعود إليهم الدور الأكبر فى تنفيذ هذه السياسة العدوانية، وتربية الشخصية اليهودية من قبل الدولة على العنف والعدوانية(7). وفى عام 1969م أصدر "فرد بنانذز فالح" كتابه "إسرائيل: السيف والقيثارة" وتعرض لوصف شخصية الشباب الإسرائيلي الإشكنازي فيقول عنه "إنه يشعر كما لو كان محاطاً بتهديد

---

(1) محمد الجوهري حمد الجوهري.- العولمة والثقافة الإسلامية. (القاهرة: دار الأمين للنشر والتوزيع، 2002م). ص 16.
(2) GILES, Judy & MIDDLETON, op.cit, p.48.
(3) LEISTYNA, Pepi, op.cit , P.46, 65.
(4) WOODWARD, Kath, op.cit, P. 62- 63.
(5) رشاد عبد الشامي، مرجع سابق، ص19.
(6) GAMAN, Martin, J, op.cit, p.298.
(7) محمد خليفة حسن، مرجع سابق، ص 45،9.

مستمر بالإفناء، يبدو واضحا لديه خواص الخشونة، والواقعية، والتصميم، والنشاط، والأعتماد على النفس والثقة المطلقة فى قدرته للدفاع عن حقوقه ورفض العاطفة والنعومة، لا يهتمون كثيراً بما إذا كان الآخرون يحبونه، ولا يعنيه تصورهم له، أنه يرى كل شيء بوضوح قاطع، أبيض وأسود، والكلمة الأخيرة بالنسبة له تكون للقوة والسيطرة، ولا يؤمن بالمناقشات، وهناك عديد من السمات الأخرى للإسرائيليين الاشكنازيين فهم يميلون إلى التشاؤم حيال المستقبل والشك حيال الآخرين وحيال بعضهم بعضا، والاتصاف بالجمود، والجمود رابطة وثيقة بينه وبين عدد من الخصائص الأخرى أهمها التوتر النفسي والقلق والعدوان والانطوائية والسلطوية"[1]. والإشكنازيم هم الذين يتولون المناصب العليا والصفوة منهم ممثلون ليهود الغرب المتفوقين[2].

- **السفارديم:** اليهود السفارديم هم اليهود المهاجرون من البلاد العربية والإسلامية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وجاءوا إسرائيل بعد تأسيس الدولة[3]. وانتماء السفارديم للشرق وتقاليده، أدى إلى أنه ينظر إليهم على أنهم إسرائيل الثانية[4]. والسفارديم أقل فى معدلات التعليم والأدب ولديهم نقص فى المهارات المهنية وهم أفقر من الإشكنازيم[5].

وأغلب اليهود فى البلاد العربية كانوا لا يشعرون بالاغتراب الذي شعر به يهود أوربا، وهم لذلك لم يهاجروا إلى إسرائيل بالفعل، بل لعل الكثيرين منهم راغبون لو أتيحت لهم الفرصة ليعودوا مرة أخرى إلى بلادهم العربية الأصلية[6].

- **الصابرا:** جيل الصابرا هم الذين ولدوا على أرض إسرائيل وهم الذين يعتبرون السكان الأصليين لها[7]؛ فالصابرا تطلق على الإسرائيليين المولودين فى فلسطين وذلك لتميزهم عن اليهود الذين هاجروا إلى فلسطين من مناطق مختلفة من العالم، ومعظمهم من الشباب ولديهم شعور قوي بالقومية الإسرائيلية[8].

وهذا اللقب يطلق على اليهود من مواليد فلسطين الذين يعتبرون ثمرة الصبر، خارجها لاسع وباطنها حلو لذيد[9]. وعامة فتحت عنوان الصابرا يدور الحديث عادة عن طلبة

---

(1) قدري حفني.- دراسة فى الشخصية الإسرائيلية: الإشكنازيم. (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1993م). ص 227، 298 -299.
(2) Oren, Tasha, Op.Cit, P. 27.
(3) Gaman, Martin,J, Op.Cit, P.298.
(4) رشاد عبد الشامي، مرجع سابق، ص 15.
(5) Gaman, Martin,J, Op.Cit, P.298.
(6) ميلاد حنا.- نعم.. أقباط لكن مصريون، مرجع سابق، ص 111.
(7) Herzog, Hanna& Rafael, Eliezer Ben, Op.Cit , P.55.
(8) محمد خليفة حسن، مرجع سابق، ص 17.
(9) روجيه غارودي.- إسرائيل بين اليهودية والصهيونية. ترجمة حسين حيدر. (لبنان: دار التضامن للطباعة والنشر، 1990م). ص 74.

وجنود وأطفال ومراهقين وما إلى ذلك من فئة الشباب بوجه خاص. وهناك من المؤلفين من يرى أن غالبية الشباب الإسرائيلي ليسوا متدينين، والحقيقة أن الصابرا يضيقون ذرعاً بتدخل الحاخامات فى حياتهم الخاصة ويأكلون لحم الخنزير علانية، ورغم ذلك فإنهم يحبون الكتاب المقدس حباً شديداً ويستشهدون بفقراته فى محادثاتهم دائماً[1].

• **سمات الشخصية الإسرائيلية:** يمكن وصف الشخصية الإسرائيلية بأنها شخصية معقدة فى بنيتها لأنها جمعت عناصر مستمدة من عدة مصادر تراثية بالنسبة للتكوين الشخصي الإسرائيلي؛ فهناك صفات إسرائيلية مكتسبة من العقيدة اليهودية، وهناك صفات مكتسبة من الحضارة الغربية بالإضافة إلى صفات تطورت خلال المرحلة الإسرائيلية ويمكن وصفها بأنها صفات إسرائلية.

والشخصية الإسرائيلية شخصية يهودية غريبة عنصرية استعلائية عدوانية عقلانية علمانية إلحادية، وهى أيضا شخصية متطرفة فى تدينها، يغلب عليها الغرور والصلف والشعور بالتميز والتفوق، كما أنها شخصية غير سوية فى معظم الأحوال ومعقدة نفسيا لأسباب تعود إلى طبيعة الديانة وإلى أحداث التاريخ اليهودي، فهي تجمع بين الشعور بالتميز والاستعلاء والتفوق والعبقرية فى الوقت نفسه الذي يشعر فيه بالضعف والذل والمهانة واحتقار الذات وكراهية النفس، وهى تجمع أيضا بين الشعور الشديد بالضعف والشعور الخارق بالقوة المولدة بمشاعر الغرور، وهي شخصية لاقت فى تاريخها أصنافًا من الاضطهاد التى ولدت لديها مشاعر الاستكانة والمذلة والشعور بالضعف والعزلة والكراهية والحقد، وعندما أتيحت لها فرصة السيطرة على الآخرين مارست معهم كل أشكال الغطرسة والانتقام والغرور ومشاعر القوة، ويغلب على الشخصية اليهودية والإسرائيلية مشاعر الاغتراب والوحدة والتشاؤم والعزلة والعداء للآخرين[2].

وغالبية السمات المشتركة للشخصية الإسرائيلية تتمثل فى كونهم أقلية، ومركزين فى مهن معينة، ويعتمدون على ثقافة علمانية واحدة[3]، ويتسمون بالعنف والتهور والغرور والتكبر والإحساس بعدم الأمان[4].

والشخصية الإسرائيلية شخصية تتميز بالازدواجية، فهي تجمع بين الانعزالية والانطواء، والإحساس بالتفوق والتميز[5]. وكذلك فلدى اليهود أيضا ما يعرف بالولاء

(1) قدري حفني، مرجع سابق، ص11، 28.
(2) محمد خليفة حسن، مرجع سابق، ص 14- 15.
(3) رشاد عبد الله الشامي، مرجع سابق، ص123.
(4) gaman, martin, j, op.cit, p.299.
(5) زبيدة محمد عطا، مرجع سابق، ص 109.

المزدوج الذي اختلف تفسيره، فأشار "عبد الوهاب المسيري" بأن الولاء المزدوج يعنى أن اليهود لا يدينون بالولاء إلا لوطنهم القومي ومصالحهم اليهودية، لأنهم لا جذور لهم فى مجتمعاتهم التى لا ينتمون إليها انتماء حقيقياً. فاليهود شعب عضوي مرتبط بأرض، لذلك فهم موزعو الولاء ويمارسون إحساسا عميقا بازدواج الولاء[1]. في حين أشار "حسن خليفة" أن نشأة ازدواجية الولاء ارتبطت بالولاء لإسرائيل والولاء للدولة التى عاش فيها اليهودي قبل هجرته لإسرائيل[2]. فهناك أكثر من مليون إسرائيلي أو أكثر هاجروا خارج إسرائيل ويعيشون خارجها على أساس شبه دائم، وهذا ما يجعل أمثالهم من الإسرائيليين يعتبرونهم خونة[3]، وذلك فى سياق أن الهوية اليهودية أديرت ووجهت بمكان محدد ومنطقة جغرافية خاصة وأرض محددة وعملت على خلق إحساسهم بالهوية، وهم خارجين عن هذه المنطقة أو الأرض[4].

وأخيرا، فمصطلح "هوية يهودية" يعني مجموعة الصفات الجوهرية والثابتة ويعنى أن ثمة جوهرا يهوديا ثابتا يميز أعضاء الجماعات اليهودية أينما كانوا ويمنحهم شخصيتهم اليهودية المحددة، ويفرقهم عما سواهم من البشر – وهذا المصطلح مثل مصطلح "الشخصية اليهودية" يعبر عنه نموذج اختزالي لا يتفق كثيرا مع الحقيقة التاريخية، ويشكل استخدام مصطلحات مثل "شخصية يهودية" و"هوية يهودية" تبنيا غير واع للنماذج التفسيرية والاختزالية، فالصهيونية والمعاداة لليهود تفترض وجود طبيعة يهودية ثابتة وعبقرية يهودية وجريمة يهودية ووجود سمات أساسية للشخصية اليهودية.

فالهوية اليهودية من منظور المعادين لليهود شخصية متآمرة عدوانية استغلالية ومنحلة، وهى كذلك شخصية تجارية بطبعها[5]؛ فاليهودي يتحرك مع تحرك رأس المال والاستقرار الاقتصادي[6].

أما الصهاينة، فقد ينسبون إلى هذه الشخصية اليهودية المستقلة سمات إيجابية، فاليهودي بالنسبة للصهيوني يتسم بالإبداع والمقدرة على الانسلاخ من مجتمع الأغيار، وهو يدافع عن نفسه ضد العنف لكنه لا يرتكب العنف أبداً ضد الآخرين، ومن السمات الأخرى

---

(1) عبد الوهاب المسيري، مرجع سابق، ص150.
(2) محمد خليفة حسن، مرجع سابق، ص 29.
(3) gaman, martin, j, op.cit, p.285.
(4) giles, judy & middleton, tim, op.cit, p.48.
(5) عبد الوهاب المسيري.- من هو اليهودي؟. (القاهرة: دار الشروق، 2001م). ص 9-10.
(6) زبيدة محمد عطا، مرجع سابق، ص95.

التى تنسب للشخصية اليهودية حبها للنكتة ومقدرتها النقدية أو حسها النقدي[1]، وارتباطهم العميق بالأرض واتسام المجتمع الإسرائيلي بأنه مجتمع مفكر ونسبة عالية منهم متعلمون تعليماً جامعياً[2].

وتأكيداً لمقولة أن الآخر متغير وغير ثابت، فإن هذا الآخر وإن تمثل بشكل أساسي بالنسبة للأنا المصرية فى إسرائيل أو اليهود، إلا أنه أحياناً ما كان يتمثل فى الغرب، وفي أمريكا فى ضوء ارتباطهم ودعمها لإسرائيل واليهود.

فلقد انبثقت فكرة الأمة اليهودية من صميم الفكر العنصري الأوربي[3]، حيث اليهود شعب عضوي منبوذ غير نافع، يجب نقله خارج أوربا ليتحول إلى شعب عضوي نافع، ويوظف هذا الشعب لصالح أوربا التي تقوم على دعمه وضمان بقائه واستمراره داخل إطار الدولة الوظيفية الاستيطانية فى فلسطين[4]، وقد وفر للصهيونية قاعدتها الفكرية التى ما لبثت أن استندت إليها فى تفسير الاستمرارية عبر التاريخ، فوفرت المبرر للمفكرين الصهاينة بالقول بتفوق العنصر اليهودي بدليل استمرارية اليهود عبر التاريخ[5]. فاليهود يعتقدون أنهم شعب الله المختار بالعبقرية والخلق ولن يسلم لغيرهم بهاتين الصفتين[6]، وذلك يحتم على ذلك العنصر اليهودي المتفوق أن يقيم دولته القومية، وهكذا انبثقت مقولة الحق التاريخي والعداء للسامية والحق الإلهي وهي جميعها تفرعات للفكرة العنصرية الأساسية التى ولدت فى خضم الحاجة الأوربية ليزيد الاستعمار والتنافس على مناطق النفوذ[7].

وقد أدرج "إرنست رينان" اليهودية فى دائرة المركزية العرقية الغربية بدعوى أن إسرائيل هى الوحيدة من شعوب المشرق التى تملك امتياز الكتابة للعالم بأسره، باعتبار أن العرق الإسرائيلي قدم للعالم أكبر الخدمات العظيمة، وجعلوا اليهود حاملي لواء المدنية لشعوب آسيا البدائية، ووسطاء بين أوربا والشرق الأقصى، ونصح اليهود بأن يعملوا على تثقيف "القطعان العربية المتوحشة" والشعوب الأفريقية ثم يتابع اجعلوا القرآن والأناجيل يتجمعون حول توراتكم"[8].

---

(1) عبد الوهاب المسيري.- من هو اليهودي؟، مرجع سابق، ص10.

(2) Gaman, Martin. J, Op.Cit, P.299,302.

(3) الدورة الخاصة بالصحافة العمالية ودورها فى التوعية الوطنية والقومية، مرجع سابق، ص116.

(4) عبد الوهاب المسيري.- الصهيونية والنازية ونهاية التاريخ: رؤية حضارية جديدة. (القاهرة: دار الشروق، 2001م) ص288.

(5) الدورة الخاصة بالصحافة العمالية ودورها فى التوعية الوطنية وا لقومية، مرجع سابق، ص 116.

(6) محيي الدين صبحي.- ملامح الشخصية العربية فى التيار الفكري المعادي للأمة العربية: دراسة فى بعض بوادر نظرية تشوه الشخصية العربية فى حضارتها وكفاحها وطموحها. (القاهرة: الدار العربية للكتاب، 1997م). ص51.

(7) الدورة الخاصة بالصحافة العمالية ودورها في التوعية الوطنية والقومية، مرجع سابق، ص116.

(8) غريغوار منصور مرشو، مرجع سابق، ص 36،29.

فهذا هو الآخر النافي المراوغ الذي كان ولا يزال دائما هو الغرب والذي لا يمكن أن يتعامل معه إلا من خلال مواطنه خاصة على أساس قيام الدولة الواحدة والعقيدة الواحدة واللغة الواحدة[1].

وهذا الغزو الصهيوني ما كان يتم لولا الغرب[2]. فقد نشأت دولة إسرائيل عام 1948م باعتراف الدول الغربية وفى مقدمتها بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية وأيضا الاتحاد السوفييتي (آنذاك)،. وبعد أن انطفأ وميض الغرب وعلى وجه الخصوص بريطانيا، كان على هذه الدولة العنصرية أن تستعيض عن حليفها التاريخي العضوي بريطانيا بحليف عضوي أشد قوة هو "الولايات المتحدة الأمريكية" كونها تضم قسما كبيرة من الشتات اليهودي، وذلك للتوسع على حساب الأراضي العربية المحيطة بها، وذلك بما يتناسب وينسجم مع استراتيجتها البعيدة المدى[3]، وقد نجحت فى ذلك بفعل مساعدة ودعم من الخارج فى كافة وكل المجالات، والتى مدت يد العون الأساسي لها هى أمريكا[4]، واعتبرت الولايات المتحدة هي السند الرئيسي لإسرائيل[5]. فلقد تطورت صورة الآخر بشكل متواصل بتأثير التطورات والتحولات السياسية، وليس هناك شك فى أن العلاقة القوية بين المتغيرين ناتجة من مركزية البعد السياسي فى الهوية الوطنية، ولذلك فإن التحول فى هذا البعد يترك بصماته على مضمون وطبيعة الهوية[6].

ومع هذا التغيير النسبي فى ماهية الآخر ومدلولاته، إلا أن هناك من يرى أن الأجيال الجديدة من الشباب والأولاد هنا يجب أن يدركوا تماماً أن إسرائيل هى العدو، فقد كانت كذلك وما تزال وستظل العدو، والصراع معها صراع حضاري ممتد ولا يحسمه اتفاق واحد أو أكثر للسلام[7].

- **العلاقة بين الأنا والآخر:** تجسد ارتباك العلاقة بين الأنا والآخر في إطار فكرة الهوية، إشكالية فى العلاقة بينهما، ومن ثم فإن بدايات الاصطدام بالآخر كامنة على نحو موغل فى فكرة الهوية[8]. فصياغة لفظ الهوية بأساليب عدائية، واستخدام البعض للنازية

---

(1) حيدر إبراهيم وآخرون، مرجع سابق، ص 194.
(2) محي الدين صبحي، مرجع سابق، ص 56.
(3) غريغوار منصور مرشو، مرجع سابق، ص 36.
(4) GAMAN, Martin, J, op.cit, p.288.
(5) السيد يس.- الشخصية العربية بين المفهوم الإسرائيلي والمفهوم العربي. (القاهرة: مؤسسة الأهرام، 1973م). ص 80.
(6) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص719.
(7) أحمد حسن الرشيدي، مرجع سابق، ص 91.
(8) سيد الوكيل.- قضية الأنا والآخر: تأملات فى الهوية والخصوصية الثقافية. (القاهرة: وزارة الثقافة، 2005م). ص 68.

والهتلرية كنقطة بداية لتضع نظرية العلاقة والمسئولية نحو الآخر[1]. فعدم فهم الآخر هو سبب الغموض والاختلافات لعديد من المشاكل والتدافع نحو اهتمام الذات، والصراع والحرب غالبا ما يكون بسبب تلك الاختلافات وعدم التفاهم[2].

والقبول بالآخر شرط احترام الذات، قال تعالى فى كتابه الكريم **"يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ"**[3]، فالإسلام هنا عمليا يعترف بالآخر، ويقر له بشروط متساوية فى الخلق ومنذ النشأة دون أن يحدد هوية الآخر، ونمط تفكيره وانتمائه، فالاعتراف بالآخر ليس ترفا فكريا، فالاعتراف به والإقرار له بخصوصية لم يعد مبدئيا شأناً دينيا أو عقيديا فحسب، ولا نظرية منتزعة عن الحياة العملية للإنسان، بل حاجة ماسة فى ظل الحضور الكثيف للأنا والآخر[4]. وطرح ضرورة احترام هوية الآخر المختلف لا يشير إلى أن القبول والتسامح يمكن أن يزيل الصراعات بينهما، فالقبول التام للآخر لا يمكن تحقيقه[5].

وقد شغلت إشكالية العلاقة مع الآخر أجيال المثقفين المصريين المتتابعة، من المفكر المصري "رفاعة الطهطاوي" رائد التنوير العربي فى العصر الحديث حتى الوقت الراهن[6]. وقد أكد الباحث الفرنسي "جان فازر" عندما اعتبر الأنا الذي لا يوجد الآخر بدونه هو اختراع تاريخي، متأخر نسبياً، لارتباطه باكتشاف الوعي بالذات[7]؛ فالإحساس الناجم عن وعي الآخر يشكل نصف المشكلة، وأن النصف الأهم هو فى رؤية الذات[8]، فهناك من يرى أن انكفاء الوعي إلى ذاته هو حافز لارتقائه، وأن هذا الانكفاء لا يحدث إلا بصدمة تأتي إجمالا من الآخر، فجدلية الذات والآخر، على تناقضها، تشكل بنية ثقافية واحدة[9]. وتعددت المواقف من الآخر وتناسلت، فمنها من رأى فيه منقذاً يخلصها من عصور الظلام،

---

(1) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص 108.

(2) LEE. Pauls, N.- Impact and Issues in New Media: Toward Intelligent Societies. (U.S.A: Hampton Press, 2004).p.16.

(3) سورة الحجرات: الآية 13.

(4) غريغوار منصور مرشو، مرجع سابق، ص 99،96.

(5) WHITE, Stephen& MOON, Donald, op.cit, p.131.

(6) السيد يس.- العالمية والعولمة، مرجع سابق، ص20.

(7) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص21.

(8) السيد يس وآخرون.- تطور الفكر القومي العربي، مرجع سابق، ص 259.

(9) انطوان سيف، مرجع سابق، ص 5، 24.

ومنها من رأى فيه استعماراً عسكرياً سياسياً، ومنها من تعامل معه على نحو اختزالي من خلال تفضيل دولة على دولة، فصور التعامل مع الآخرغالباً ما تكون مختلفة نسبياً[1].

وعلى الجانب الآخر، هناك من يرى أن الآخر يبقى عدوانيا، بالدرجة الأولى، إذ لا توجد علاقة بالآخر إلا على قاعدة "غالب ومغلوب"، وبدون هذه القاعدة يضمحل الآخر ويصبح عدماً، والشرط الرئيسي الذي لابد منه لكي يوجد "آخر" - حتى إن لم يكن الشرط الوحيد- هو وجود ""أنا"، فالتمييز بين "نحن" و "وهم" كان يجرى التعبير عنه بمفاهيم من نوع وصور العدو الآخر[2].

وتنويع التناقض الرئيسي بين الداخل والخارج؛ والخارج هو السلبية فى مقابل إيجابية الداخل. والخارج هو ما يختلف عن الداخل والعدو هو السلبية، والخارج المخيف الذي يمثله العدو[3]. فعندما ينظر الأنا إلى الآخر على أنه ينتمي إلى بلد آخر، فإن هذا الأخير يصبح أجنبياً فهو ليس أجنبياً منذ ابتداء التفاعل بينهما، بل هو لا يصبح كذلك إلا لاحقاً، فالأنا "ككائن إنساني" يسبق الأنا "كمواطن" عند كل من الأنا والآخر معاً.

ومن الشروط الأولية لبناء وحدة سيكولوجية اجتماعية هو إنشاء "صورة الآخر"، فبفضلها تتحقق نزعة الفرد إلى خلق انشطار بين "النحن" و "الهم" وإلى تنمية الفروق القائمة بين هؤلاء وأولئك، تلك هى النزعة التواقة إلى إنشاء "نحن" ذاتية لمقارنتها بكل ما هو آخر لكي يصلح فصلها عنه لاحقا، وكلما قويت الجماعة التى ينتمي إليها الآخر وصارت على مقربة كبيرة من الجماعة التى ينتمي إليها الأنا، إلا وقوى معها الشعور بالعدوانية الخارجية وقوي التماسك داخل مجموعة الأنا وليس البحث عن الذات وتأكيدها عبر بناء صور الآخر أمراً خاصًا بثقافة دون أخرى.

ومفهوم صورة الآخر عبارة عن مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التى ينسبها فرد ما أو جماعة ما إلى الآخر[4].

فالمصريون ينظرون إلى الإسرائيليين على أنهم يتصفون بجملة من الأفكار النمطية السلبية فى الغالبية العظمى من مكوناتها (الخيانة، واغتصاب حقوق الآخرين، وعدم الوفاء بالعهود، وكراهيتهم للمسلمين والعرب، وحب المال، والمكر، والعدوان، والذكاء، والكفر، والغرور، والجبن، والانحلال الأخلاقي). وقد جاء وصف الإسرائيليين بـ"الخيانة" كأهم مكون من

---

(1) غريغوار منصور مرشو، مرجع سابق، ص 96، 99.
(2) الطاهر لبيب. مرجع سابق، ص 22، 45، 54.
(3) مايك فيذرستون، مرجع سابق، ص 139.
(4) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص130، 157، 188.

مكونات الصورة التى يحملها المصريون نحو الاسرائليين، ويرون أن الولايات المتحدة هى الداعم الأول لإسرائيل وتعتبر تهديد إسرائيل بمثابة تهديد للأمن القومي الأمريكي[1].

أما فيما يخص إسرائيل كآخر، فهناك عاملان يؤثران على النظرة العالمية للإسرائيلي وشخصيته وهما (الهولوكست، والصراع المستمر مع جيرانهم العرب)، وقد نتج عن الهولوكست ما يسمى بالهستيريا الكامنة فى الحياة الإسرائيلية وذلك ما يبرر الإحساس بالوحدة والتى أصبحت سمة أساسية للشخصية الإسرائيلية. وقد عمل اليهود على إحلال مشاعر العداء والكراهية ضد العرب ومنهم المصريون بدلاً من النازية، فقد حلوا محل النازيين، ولذلك فإن إسرائيل دائما فى حالة تأهب واستعداد ضد المصريين والعرب[2].

وقد مثلت حرب 1967م فى أحد جوانبها- بالنسبة لإسرائيل- أداة من أدوات التوكيد لانتصار الهوية الإسرائيلية، فقد صور التاريخ اليهودي كمحارب ومقاوم ومناضل قوى وحل ذلك محل صور اليهودي كمعلم ومثقف وحكيم ومتردد إلى حد ما[3].

وقد اهتمت إسرائيل والغرب بنشر تحليلات متعددة للشخصية العربية بوجه عام والشخصية المصرية بوجه خاص وإن كان الاتجاه الغالب فى هذه التحليلات قد وضع حدوداً فاصلة بين الشخصية العربية والشخصية المصرية، وأهم ما يميز هذه الدراسات هو التركيز على الجوانب السلبية وإغفال الجوانب الإيجابية[4].

وبشكل عام تحولت مصر إلى صورة ثابتة لدي الآخر مقسمة إلى مجرد حقب "كولونيالية" تاريخية بعيدة عن الوجدان الحقيقي للشعوب من مصر القديمة، لإمبراطورية الإسكندر، للإمبراطورية الرومانية، للإمبراطورية الإسلامية العثمانية، تليها حملة نابليون، وغزو بريطانيا العظمي[5]. وهذا ما يتضح فى الصورة الذهنية لدى الرأي العام الأمريكي عن المصري، فهى باهتة سطحية، تبرز ملامح فرعونية قديمة أو ملامح عربية مختلفة تجمع بين مصر ومظاهر البداوة، والملامح الحديثة فيها قدر كبير من الخلط بين الإسلام والارهاب والتطرف[6].

ويرى الإسرائيليون المصريين يظهرون فى أوقات الأزمات الجادة صبراً مثاليا، وبعد كل حادثة جسيمة تصيبهم، يظهرون بدرجة ملحوظة إحساسهم بالضياع واليأس الذي يكاد

---

(1) محمد سيد خليل وآخرون، مرجع سابق، ص 23، 52، 59.
(2) GAMAN, Martin. J, op.cit , p. 295-297.
(3) LEISTYNA, Pepi, op.cit, p.266.
(4) السيد يس.- الشخصية العربية بين المفهوم الإسرائيلي والمفهوم العربي، مرجع سابق، ص 79.
(5) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص39.
(6) راجية احمد قنديل.- صورة مصر لدى الرأي العام الأمريكي. (القاهرة: كلية الإعلام، 1998م). ص12.

يقترب من اللامبالاة، ويرون أن الشخصية المصرية تتسم بالجمود وأنها لم تتغير من قرون، ويتضمن مثل هذا الحكم عدم قابلية الشخصية للتطور وعجز المصريين عن خوض اختبارات التحديث والعصرية[1].

خامسًاً: مقومات الوطن

ليس من قبيل المبالغة أو التعسف التأكيد أن لكل مجتمع سماته الخاصة المستمدة من تاريخه وموقعه الجغرافي وخصائصه الإثنية والديموغرافية ومعتقداته الدينية والأيديولوجية، وعاداته وتقاليده، وقد يتم التعبير عن هذه الخصوصية في شكل اعتقاد بتفوق "النموذج الوطني" باعتباره "النموذج" أو "الصيغة المثلي للتقدم" والتي يتعين علي شعوب العالم الآخري الاقتداء بها أو تقليدها صراحة[2].

وهناك نوعان من المقومات:

أ- المقومات الطبيعية وتتضمن (وحدة الجنس والعرق، والدين، واللغة، والتاريخ، والإحساس المشترك بالخطر، والاستقرار والتجانس، والحياة الاقتصادية).

ب- المقومات الجغرافية وتتضمن (الشمس، والنهر، والصحراء).

أ- المقومات الطبيعية للوطن المصري

1- وحدة الجنس والعرق: منذ فجر التاريخ وسكان مصر يتميزون في ملامحهم بتوافر مجموعة من الصفات الجسدية والعرقية والملامح المميزة والتي تعطيهم طابعا مميزاً.

وهناك حقيقتان أساسيتان وهما:

- أن المصريين القدماء شعب أصيل في مصر ولم يفدوا من مكان آخر.

- احتمالات الاختلاط الهامة كانت محدودة للغاية، وقلت بدرجة كبيرة منذ عهد الأسرات، وأكثر الاحتمالات رجاحة هي أن المصريين كانوا من سلالة البحر الأبيض المتوسط طبقا لآخر دراسات علم الأجناس الحديثة.

ويزيد هذه الاستمرارية ثباتا أن مصر لم تعرف هجرات بشرية كبيرة حقيقية، في حين تعرضت لثلاث غزوات رئيسية، إلا أن هذا الغزو يتوقف عند المدن الرئيسية ولا يتغلغل إلى الداخل.

---

(1) السيد يس.- الشخصية العربية بين المفهوم الإسرائيلي والمفهوم العربي، مرجع سابق، ص153، 156.
(2) السيد يس وآخرون.- العالمية والخصوصية في دراسة المنطقة العربية، مرجع سابق، ص81 -82.

فالغزوتان الأولى والثانية: الهكسوس واليهود ثم نكصوا علي أعقابهم، الأولي طاردهم أحمس إلي خارج الحدود، والثانية عادت في النزوح الكبير. وأما "الغزو" العربي، فهم أبناء عمومة المصريين، ومن نفس الجنس الحاضر، وقد امتزجوا بالشعب المصري[1].

وعامة لم تنجح حملات الغزو والفتح والاستعمار في تفتيت وحدة الشعب المصري من الناحيتين الجغرافية والاقتصادية، فالنيل وسكانه أقوي من المحتلين[2].

فوحدة العرق أو فكرة الجنس الواحد كانت أقدم ما ربط بين مجموع أناس وأقدم قاعدة قامت عليها الجماعة البشرية، وهي أبعد الأواصر الاجتماعية في تاريخ البشر، وفكرة الجنس لا تزال عاملا مهما ذا تأثير فعال قوي في أشعار جماعة معينة بوحدتها وفي خلق القوة والثبات في الوحدة، ففكرة الأصل الواحد تقرب القلوب من بعضها، وخيال الدم الواحد يؤلف بين أهواء أبنائها ويساعد علي انصهارها في بوتقة واحدة[3]. فعلاقة القرابة والنسب بوصفها قوة نامية تجعل الاندماج الوطني ممكنا[4].

2- الدين: يعتبر الدين من أهم مقومات الوطنية، لأن الدين يولد نوعا من الوحدة في شعور الأفراد الذين ينتمون إليه ويثير في نفوسهم بعض العواطف والنزعات الخاصة التي تؤثر في أعمالهم تأثيرا شديدا، فالدين يعتبر من هذه الوجهة من أهم الروابط الاجتماعية التي تربط الأفراد بعضهم ببعض وتؤثر بذلك في سير السياسة والتاريخ[5]، وعلي مدي التاريخ في النظم والأزمنة المختلفة، غالبا ما ارتبطت المشاعر الوطنية بالدين خصوصا في أوقات الحرب، فالعلاقات المتنوعة والعديدة بينهما تسود وتعم[6]. ودور الدين في مصر مازال في حاجة إلي شيء من التوضيح، ذلك أن انتشار الروح الدينية بين المصريين لا يرجع إلي عهد الإسلام ولا إلي عهد المسيحية وإنما يرجع إلي عهد الفراعنة[7]، فقدماء المصريين وآمنوا بوجود إله، آمنوا أن الفرعون هو ظل الله في الأرض وآمنوا بالبعث، آمنوا بالحساب بعد البعث، وقد يكون هذا من العوامل التي وحدت بين المصريين، وعمقت مشاعر الانتماء لديهم وأثرت علي طباعهم وسلوكهم، لأن الدين كان يفسر لهم الكون بتعامله وبدعوته للخير وإنهائه للشر وردع الفرد

---

(1) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص 196- 97.

(2) أنور عبد الملك، مرجع سابق، ص280.

(3) مجموعة من المؤلفين.- قراءات في الفكر القومي: القومية العربية - فكرتها ومقوماتها - (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1993م). ص189.

(4) TIBI, Bassam , op.cit , p.30.

(5) مجموعة من المؤلفين، مرجع سابق، ص32.

(6) أنور عبد الملك، مرجع سابق، ص 27.

(7) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص 99-100.

عن ارتكاب المعاصي ويبشرهم بأن لكل عمل حساب فكان الدين عاملا مهما في الاستقرار الداخلي والسلام الذاتي للمصريين في معظم مراحل التاريخ[1].

فقد كان الدين المصري منذ نحو 5000 سنة دينا مبسطا، ينزع إلي الوحدة، مما أتاح له أن يمتزج شيئا فشيئا بالحياة الاجتماعية والسياسية، فيصبح فرعون مصر إلهاً والإله صورة سماوية لفرعون مصر، هكذا نفذ الدين إلي صميم الوجدان المصري منذ قدم الزمن، وأصبح الدين في الشرق بوجه خاص، يميل إلي المحافظة[2].

وعلي الرغم من معرفة مصر القديمة للتوحيد الديني ومن استمرار أفكار ومعتقدات فرعونية في نسيجنا الثقافي حتي الآن، فإن ما أعطاه الإسلام لمصر كثير وهام وخطير، أعطى الإسلام لمصر الانخراط في كيان حضاري يتعدي خريطة حدودها كإقليم، فليست العربية وحدها هي ما أعطاه الإسلام لمصر[3]، فالإسلام لا يمنع المصري مثلا من أن يعتز بمصريته مع اعتزازه بإسلامه، وأن يذكر مفاخر قدماء المصريين مع ذكر مفاخر سلفه من المسلمين، وقد افتخر النبي (صلى الله وعليه وسلم) بأنه من قريش فقال "أنا أفصح العرب بيد أنّي من قريش"[4].

فأهم ما تميز به الإسلام أنه دين توحيد علي مستوي العقيدة ودين وحدة علي مستوي الدولة[5]، واعترف ساطع الحصري بأن الرابطة الإسلامية في مصر أقوي وأهم من النزعات الأخري مثل الفرعونية وغيرها، فالإسلام إن لم يكن دين جميع المصريين وإن كان دين الأكثرية منهم، لكن هناك رابطة تجمع بين جميع أبناء مصر سواء أكانوا مسلمين أم مسيحيين وهي الرابطة الوطنية، فالدستور الإسلامي ضمن للأقلية غير المسلمة أن تعيش حرة في التمسك بعقيدتها مع احترام مشاعر الأغلبية وأن يكون لهم ما للمسلمين وعليهم ما على المسلمين[6].

---

(1) أنور عبد الملك، مرجع سابق، ص270.

(2) http: // www.en.wikipedia.org. in: 14 / 3 / 2006.1.00 p.m.

(3) سهير لطفي علي، مرجع سابق، ص 69.

(4) طارق البشري، مرجع سابق، ص662.

(5) صالح أحمد العلي وآخرون.- تطور الفكر القومي العربي: بحوث ومناقشات. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1986م) ص 66.

(6) طارق البشري، مرجع سابق، ص 664، 675.

غير أن تأثير الدين في تسيير السياسة والتاريخ وتكوين الوطنية لا يجري علي وتيرة واحدة في كل الأجيال، فهذا التأثير يختلف باختلاف الأديان من جهة، وباختلاف العصور والأدوار من جهة أخري[1].

وفي مصر توجد ديانتان هما الإسلام والمسيحية القبطية أي المصرية، وقد استطاعت الثورة الوطنية التي تفجرت وقادها حزب الوفد المصري عام 1919م؛ أن تقدم الانتماء الوطني علي الانتماء الديني، وتمثل ذلك في رفع شعار "الدين لله والوطن للجميع" ففي مصر يكاد يكون الانتماء الديني من أقوي الانتماءات أو المكونات الرئيسية في "بنية المشاعر الجماعية" من منطلق المفهوم السائد، وهو أن الدين مرتبط بكل أمور الحياة الدنيا[2].

ولا تخلو الروابط الدينية من التأثير في الروابط الوطنية وتأثيرها هذا ينضم إلي تأثير اللغة والتاريخ[3]، ذلك لأن الدين ـ أي دين ـ يعطي الإحساس بالطمأنينة والراحة الداخلية، ويلبي الاحتياجات الروحية والوجدانية للفرد، لذلك فهو مطلوب، ويزداد الاحتياج إليه بدرجات متفاوتة، وله ارتباط بباقي الائنماءات، وقد يكون مرتبطا بالانتماء الوطني بل قد يكون بديلا عنه[4]، وتحت أي نوع من الظروف، فالدين يدعم الرضا والشعور الوطني وغالبا ما يكون الدين مدخلا.

وبشكل عام، فالدين يساهم في تشكيل الوطنية والانتماء الوطني بطريقين أساسيين هما رموز الأنثروبولوجيا وفهم هذه الرموز في السياق الديني كعلامات لإثبات الهوية، وثانيا، القيم الاجتماعية الأولية والتي تحل اجتماعيا في أي مجتمع تقليدي أو معقد والتي تدعم بشكل أساسي البنية المركزية للهوية الوطنية الخاصة، فالدين، عالميا، يشكل مباشرة قواعد الهوية الوطنية[5]، فهو متغير مستقل وأساسي في الوطنية وعامل في تأسيس واستمرار تواجد الوطنية[6].

3- اللغة: هناك من يرى أن اللغة هي الوطن، فهي وطن أعمق يحمله الفرد معه[7] فتعلم اللغة هو تعلم الذات[8]. فقد ارتبطت اللغة منذ أن ينشر لها مطالبيها وتوحدت حروف نطقها بتفكير الإنسان، فأصبحت وسيلته التعبيرية، وأداته في استكمال لوازم

---

(1) مجموعة من المؤلفين، مرجع سابق، ص32.
(2) طارق البشري، مرجع سابق، ص40.
(3) مجموعة من المؤلفين، مرجع سابق، ص37.
(4) طارق البشري، مرجع سابق، ص40.

(5) Http: //Www.Enwikipddia.Org. In: 14/3/2006. 1.00 P.M.
(6) Norbu, Dawa, Op.Cit, P. 71, 74.
(7) Guibernau, Montserrat& Hutchinson,John, Op.Cit , P.98, 109.
(8) Knepler, Annie Et Al,Op.Cit, P.249.

الحياة، وصوته الذي يعبر من خلاله عن ذاته ووجدانه وإحساسه فاكتسبت خصوصية الناطقين بها، موحدة مشاريهم جامعة مواطن اهتمامهم، تهزهم عباراتها وتملك مشاعرهم أحداثها وقصفها وأخبارها، ويجدون فيها الصورة التي يريدونها، ويبلغون الغاية التي عاشت في وجدانهم، وهم يتهيأون لها، فكان تعلق الأوطان بلغتهم تعلقا روحيا تحملهم عليه صلة الانتماء وتشدهم به أسباب التواصل وتدفعهم للإحساس به، فاللغة تمثل الحياة رمزاُ ومعني ودلالة[1].

فاللغة ليست فقط تلك الألفاظ المنطوفة، وإنما هي أداة الفكر التي تورث أبناءها مفاهيم واحدة[2]. فالوحدة اللغوية تولد الوحدة السيكولوجية[3]، إذ إن اللغة وعاء التجارب الإنسانية التي يمارسها شعب ما خلال تاريخه الحضارى، فهي أداة لا غنى عنها للوحدة الشعورية، ومن أهم مقومات الوطنية[4]، حيث تؤكد الوطنية بقاء لغة كل دولة وطنية باعتبار اللغة جزءاً من تمثيل الذات[5].

وفيما يخص مصر كوطن، تعد الأبجدبة المصرية القديمة[6] أول أبجدية للكتابة[7]. ولم تتغير اللغة في مصر إلا مرتين: مرة من المصرية القديمة إلي القبطية، والمرة الثانية من القبطية إلى العربية، ولكن التغيير في كل مرة كان عاما شاملا للشعب كله، وانتقلت آلاف الكلمات من اللغة الأقدم إلي اللغة اللاحقة، وكانت اللغة في كل مرة تحمل كثيرًا من المفردات والكلمات من اللغة التي حلت محلها[8]، وكلمات من لغات أخرى، من اللغة اليونانية، وقد طعمها الأتراك بعديد من مصطلحاتهم[9]، وكذلك بعض كلمات من لغة فرنسية أو إنجليزية فاللغة كائن حى[10]، وقد أراد الاستعمار أن يمحو كل أثر للوطنية، فشن حملة علي اللغة العربية بواسطة عملائه وصنائعه، وأراد بطريق التهديد والقوة مرة،

---

(1) صالح أحمد العلي وآخرون، مرجع سابق، ص 75.
(2) السيد يس وآخرون.- تحليل مضمون الفكر القومي العربي: دراسة استطلاعية، مرجع سابق، ص77.
(3) أنور عبد الملك، مرجع سابق، ص280.
(4) مايك فيذرستون وآخرون، مرجع سابق، ص40.
(5) WOODWARD, Kath ,op.cit, p.8.
(6) للغة المصرية القديمة ثلاث صور للكتابة (علامات)، الهيروغليفية وهى الرسمية، والهيراطيقية (الدينية) والديموطيقية (الشعبية) حوار مع د. أميمة الشال أستاذ علم المصريات المساعد بكلية السياحة والفنادق - جامعة الفيوم.يوم 2008/11/4.
(7) سبق هذه الأبجدية أبجديات أخرى منها "السينائية" حوار مع د.عادل الطوخى الأستاذ المساعد بكلية السياحة بجامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.2008/12/25.
(8) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص102.
(9) أنور عبد الملك، مرجع سابق، ص 280.
(10) انظر التأثير المتبادل بين اللغة العربية واللغة الفرنسية في: انشراح الشال البنية السكانية والإعلام.

وبالإقناع والترغيب مرة أخري في ذلك، أن تحل اللغة الفرنسية والإنجليزية محل اللغة العربية في البلاد[1] ولكنه فشل.

واللغة العربية التي يكتبها ويتحدث بها المصريون المعاصرون تتضمن مئات من الألفاظ المصرية القديمة والقبطية[2]، وعامة ستظل اللغة العربية مرتبطة بالجنس والدين والوطنية[3]، فاللغة هي أداة عملية صيغت لخلق أنماط فعالة للاتصال وتنفيذ مهام عملية تتعلق برفاهية الفرد في دولة تعامل مواطنيها كافة علي قدم المساواة[4]. فنوع اللغة يقرر إلى حد كبير التركيب العقلي في أفراد مجموع معين من الناس؛ فشيء واضح وطبيعي أنه من السهل على أفراد يتكلمون اللغة نفسها أن يفهم بعضهم بعضًا، ويشكلون مجموعا واحداً، فاللغة، كأداة، تتقارب عن طريقها أفكار الشعب وتنسجم عواطفه وتتوافق نوازعه، فاللغة الواحدة تلقح مجموعات الناس بآراء وميول واحدة وهي الواسطة التي تعم بها عدوي الأفكار والمشاعر، فتنتقل من فرد إلي آخر، ومن مجموع إلي مجموع ثان. فالأفكار والمشاعر، تجد في اللغة طريقها الوحيدة في الانتقال والعدوي، وهي في معناها ليست كما هي عليه في ظاهرها مجرد ألفاظ وعبارات جامدة، بل هي أحاسيس ومشاعر ونوازع كامنة وأفكار وميول تشد من روابط الاتحاد والألفة بين جميع أفرادها، فيشعر هؤلاء وكأنهم أسرة واحدة[5].

فاللغة هي انعكاس الحياة اليومية والتقاليد والعادات وهي تعكس تماسك الذات، فالوطنية والهويات الوطنية، تبني من خلال اللغة[6]، وهناك ارتباط وثيق بين اللغة والهوية باعتبارها من مقومات الوطنية[7].

4- التاريخ: التاريخ الذي يتمثل في الذاكرة يلمس التساؤلات الخاصة بالهوية والتي يجب أن تؤخذ في الاعتبار في الوطنية باعتبار التاريخ المجهود الوطني الذي يفترض أنه ينبه للولاء لبلد الفرد[8].

---

(1) علي الحديدي.- عبد الله النديم: خطيب الوطنية. (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب، ب.ت) ص338- 339.
(2) سهير لطفي علي، مرجع سابق، ص77.
(3) علي الحديدي، مرجع سابق، ص339.
(4) يوسف الشويري، مرجع سابق، ص146.
(5) مجموعة من المؤلفين، مرجع سابق، ص 190-191.
(6) BARKER, Chris.- Television Globalization and Cultural Identities, op.cit, p.23-24.
(7)HALL, Bradford.- Among Cultures: The Challenge of Communications. (London: Harcourt, 2002). p.104.
(8) LEISTYNA, Pepi, op.cit, p.257.

فالتاريخ هو الموروث الذي يشكل الوجدان تجاه الوطن[1]، فهو الذكريات المشتركة، وأهميته تنبع من كونه يمكن الجماعة من اكتشاف الشخصية الفريدة للوطن الذي ينتمون إليه[2]، ومثل هذه الذاكرة تؤسس حاجزاً طبيعياً يستطيع أن يمنع تجزئة الوطن ويحافظ علي الهوية الوطنية للدولة[3]، خاصة وأن مثل هذه الهوية تتشكل من ذكريات الماضي والحاضر[4].

فالتاريخ هو بمثابة شعور الأمة وذاكرتها، فكل أمة من الأمم إنما تشعر بذاتها وتكون شخصيتها بوساطة تاريخها الخاص، فالتاريخ هو التاريخ الحي في النفوس والشائع في الأذهان، والمستولي علي التقاليد[5]، حيث يتم فيه التركيز علي الجوانب الإيجابية، وإبراز أحداثه وشخصياته ورموزه في كافة المجالات، بل ويضخموا بعضها لغرس شعور الانتماء في شعوبهم للوطن والحماس الوطني[6].

وقد عرف قاموس أكسفورد الإنجليزي التاريخ بأنه "الأحداث العامة أو المهمة التي تكون عادة مرتبة زمنيا ومستمرة، وهو أحد طرق تقديم الماضي في الحاضر"[7].

وهذه الأحداث غالبا ما ترتبط بالمشاعر الإنسانية الجماعية، وهي أحد العوامل الرئيسية في تحريك التاريخ، فالمشاعر الإنسانية للجماعات البشرية قد تتجمع وتلتف لتكون أحد محركات التاريخ أو الفاعل الرئيسي فيه أحياناً[8].

ومن هنا، يمكن القول بأن الذكريات التاريخية تقرب النفوس، وتكون بينها نوعا من القرابة المعنوية، وتكون هذه القرابة المعنوية أشد تأثيرا من القرابة المادية بدرجات[9]، فالتاريخ المشترك يغذي ويقوي الأمة ويحيي الوجدان المدعم بالانتماء إلى الأرض، أي إلي ذات الوطن، من خلال التاريخ المشترك أو وحدة التاريخ[10]. فوحدة التاريخ بما تولده من تقارب في العواطف والنزعات، تؤدي أيضا إلى تماثل في ذكريات المفاخر السالفة، وفي ذكريات

---

(1) شرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 125.
(2) السيد يس وآخرون.- تحليل مضمون الفكر القومي العربي: دراسة استطلاعية، مرجع سابق، ص77.
(3) CAPLAN, Richard & FEFFER, john, op. cit , p.19.
(4) MOHAMMEDI, Ali, op.cit, p.132.
(5) مجموعة من المؤلفين، مرجع سابق، ص 31-32.
(6) سهير لطفي علي، مرجع سابق، ص91.
(7) Giles, Judy& Middleton, Tim, Op.Cit , P.81.
(8) ميلاد حنا.- قبول الآخر، مرجع سابق، ص 37-38.
(9) مجموعة من المؤلفين، مرجع سابق، ص 32.
(10) ميلاد حنا.- قبول الآخر، مرجع سابق، ص 175.

المصائب الماضية، وإلي تشابه في أماني النهوض وآمال المستقبل، وفقد التاريخ ونسيانه يكون بمثابة فقد الوعي والشعور ولا يعودان إلا عند تذكر التاريخ والعودة إليه[1].

فعادة ما تعتمد الوطنية علي من يدعون أنهم يموتون من أجل حماية هويتهم الخاصة، خاصة وأن هناك بعض لحظات تاريخية يكون لها رنين أكثر وتزود بتركيز خاص على معنى الوطنية ومقوماتها.

وباعتبار التاريخ مقوماً من مقومات الوطنية وربط الوطن به ودعم حقيقة القصص التي تخبر عن الماضي، فالتاريخ يبني ويعيد من خلال روايات ومبادئ قد تمثل في جنازات الشخصيات الوطنية، التي تمثل رمزا مرتبطا بالدولة له دور في كونه جزءاً من تاريخ الدولة، وكذلك ممارسات الماضي، وعبر النظم الرمزية التي تبني التاريخ وتتيح المعاني عن ماضي الدولة، فالعلاقة بين الجذور وطرق تدعيم مفهوم الوطنية تستند إلي محددات أساسية مثل التاريخ وروايات الذات والأساليب التي يروي بها التاريخ، بما يمثله ذلك من تمثيل اللحظات الحيوية في تحديد الذات[2]، فالمجد الذاتي والأساطير الخاصة به، تشجع المواطنين في أن يشتركوا في المجتمع الوطني وأن يضحوا بأنفسهم ضد الآخرين من أجل هذا الوطن.

وقد يلجأ بعضهم في صنع مثل هذه الأساطير لاستخدام أدلة مشكوك في صحتها من أجل تحريك ودعم المعايير الوطنية، وذلك يظهر في كلمات "إرنست رينان" أن "التاريخ الخطأ هو جزء من كيان الدولة".

وما سبق ذكره، لا يعني عدم تأكيد أن كل الأفكار الوطنية هي بمثابة الأساطير وترك الأساطير الأخري المزيفة، فالإضافة إلي مثل هذه الأساطير وصنعها، إلا أن هناك عوامل أخري أشار إليها باحثون مثل نشأة الدولة والكيانات السياسية، والتأكيد علي السمات التاريخية والثقافية التي تتميز بها الجماعة الوطنية[3].

ومن خلال هذه الأساطير الحقيقية أو المزيفة، يربط "من نحن" بما كنا في الماضي من خلال الذاكرة الجماعية التي تنمو، ومعرفة ما هو مرحلي أو مؤقت في ذكرياتنا يؤكد ويثبت بوساطة ذكريات الآخرين، فالذكريات لا تكون بمثابة التقارير الصادقة للأحداث الماضية ولكنها علي الأكثر ربما تترتب عليها، ودراسة التاريخ كمقوم مهم من مقومات

---

(1) مجموعة من المؤلفين، مرجع سابق، ص32.

(2) Woodward, Kath , Op.Cit, P.Vii, Viii, 73, 163.

(3) Brown, Michael,E & Cate, Own,R.- Nationalism And Ethnic Conflict. (London: The Mit Press, 1997).P. 51, 66-67.

الوطنية لا يتمثل في دراسة الماضي ولكنه الماضي، كما يظهر في الحاضر، فمن خلال هذا الحاضر تستهوي التاريخ بكونه سلطة قوة الماضي، بما يتضمن من إحياء الذكريات مثل الاحتفالات بالمناسبات الوطنية، والتماثيل والنصب التذكاري[1].

فالتاريخ عنصر بارز في تشكيل الوطنية واحترام الهويات الوطنية[2]، وكلاهما يعتمد علي كيفية كون ذكريات الماضي تشارك بشكل متميز في بناء الذات، والاعتماد علي التاريخ وإعادة التذكرة به خاصة في الأشكال الجماعية، لإعطاء الإحساس بالهوية المتماسكة من خلال الحكي الوطني لمكان في العالم يسمي الوطن[3].

ومما سبق عرضه يتضح أن التاريخ هو أحد العناصر المهمة لمقومات الوطنية ومكونات الدولة، فكل دولة لها تاريخ خاص بها والذي يميزها عن غيرها من الدول، والذي من خلاله يكتسب الفرد وطنيته وهويته بوصفهما الطريقة التي يصف بها الإنسان ماضيه، ومفتاح عديد من اللحظات والأماكن التاريخية، وكلها تعمل علي تدعيم الوطنية وتقويتها[4].

5- الإحساس المشترك بالخطر: كانت مصر بفضل موقعها الاستراتيجي مطمعا للغزاة وللمغامرين الذين كانوا يعتبرون أرضها الغنية وموقعها الجغرافي الفريد ومناخها المناسب مغنما يستحق المغامرة من أجله، وعلي الجانب الآخر فإنه كان في مصر إحساس بالخطر الخارجي، وكان هذا عاملا مهما في توحيد الشعب والتضامن وشعور الجماعة الذي كان يصل ذروته عند احتمالات الحظر.

وقد كانت ظاهرة الإحساس بالخطر ظاهرة صحية شحذث الوعي الوطني، وعظمت الإحساس الوطني واستبعدت في نفس الوقت احتمالات الانغلاق علي الذات، والانعزال عن العالم الخارجي، بل إنه من السمات المميزة لمصر أنها من أقدم وأول الشعوب التي انفتحت علي العالم الخارجي، وأنها كانت موقع اتصال واحتكاك مع مختلف الثقافات[5].

6- الاستقرار والتجانس: قامت الوسطية والتجانس والحضارة المستمرة والمستقرة على جانبي وادي النيل لآلاف السنين بتأثيراتها المنطقية عبر أجيال متعاقبة تأثرت بالعادات والسلوك الاجتماعي والأخلاقيات السامية، والبعد عن العنف والقسوة والالتزام والإيمان بالنظام وبالقدرة علي التأمل وبالإيمان بالقوي الروحية والاعتقاد بالبعث

---

(1) Storey, John.- Inventing Popular Culture From Folklore To Globalization, Op.Cit, P.83 ,85.
(2) Norbu, Dawa , Op.Cit , P.76, 78.
(3) Leistyna, Pepi , Op.Cit, P. 257.
(4) Giles, Judy& Middleton, Tim, Op.Cit , P.82-83, 100.
(5) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص 102،100.

والحساب، وبالقدرة علي الانفتاح علي الخارج واستقبال الوافدين والإجانب والزوار، كانت هذه كلها ميزات شكلت استعداد هذا الشعب لتقبل التغيرات العالمية، وأن يكون عضوا يافعا في المجتمع العالمي ليس قائما علي السيطرة والهيمنة وعلي الاحتكار، وفرض الإرادة ولكن من موقع المساواة والندية.

7- الحياة الاقتصادية: الحياة الاقتصادية كانت أيضا واحدة، سواء كانت في النشاط الاقتصادي القائم علي الزراعة المنظمة، وهو النمط الذي لم يحدث فيه تغيير علي امتداد آلاف السنين سواء في مواعيده أو أسلوبه أو طبيعته، أساليب الزراعة والري وارتباطه بالفيضان، وطريقة البذر وفلاحة الأرض، وعمليات الحصاد والجني والتخزين وأساليب العمل المرتبطة بكل منها.

ولم تكن مصر في تاريخها الطويل منغلقة علي نفسها، ولا متعصبة لذاتها، ولا رافضة للاحتكاك الدولي، ولكنها كانت معتزة بنفسها، لهويتها بجذورها وحضارتها، ولكنها أيضا باستمرار كانت نقطة اتصال بالعالم الخارجي[1].

ب- المقومات الجغرافية للوطن المصري

- أول هذه الظواهر الكونية الكبيرة هي الشمس التي تكاد تبدو مشرقة النهار بطوله علي مدى العام، ومن هنا قدسها المصريون الأقدمون ولاحظوا دورتها وقاسوا عليها فترات الزمن في اليوم، وفتراته من السنة فصولا محددة، فتبينوا منها الوضوح، والبساطة وعدم التعقيد، والنظام والاستقرار، وأخذوا من دفئها ما يعمر قلوبهم بالحرارة، ثم جعلوا منها رمزاً للضمير أو العين التي تراقب أفعال الناس، ولا يزال المصريون يتأثرون بهذه الظاهرة الكونية، في فطرتهم ووجدانهم وأخلاقهم في النقش علي الكعك وحين يلقي الصغار بأسنانهم في "عين الشموسة"، وتقويمهم القديم، لا تزال وظيفة حية فاعلة إلي الآن، ولا يزال في الدلالة علي الطبيعة المصرية[2]، والتى تظهر بوضوح في رسوم الأطفال[3].

- وثانية الظاهرة الكونية الكبيرة هو الرمز الخالد علي مصر، هذا النهر العبقري الذي لا نظير له بين أنهار العالم جميعا في طوله في نظر العلماء، وانتظام فيضانه واستقامة مجراه. والنيل هو الذي علم المصريين فلاحة الأرض، ونظمها لهم مواسم ري وزرع وحصاد، وعلى ضفافه نبتت آلة الحضارة الأولي وهي ورق البردي، وأقلام القصب، فكتب

---

(1) حسين كامل بهاء الدين، مرجع سابق، ص 102-103.

(2) أنور عبد الملك، مرجع سابق، ص 223-224.

(3) انشراح الشال.- رسوم الأطفال من منظور إعلامي: دراسة تحليلية اجتماعية نفسية فنية. (القاهرة: دار الفكر العربي، 1994م).ص95.

المصريون وسجلوا أعمالهم، فتواصلت المعرفة وانتظمت الحياة وكانت صلة الاستمرار المتجددة أبدا ميزة أخري من ميزات النيل.

وإلي جانب هذه السمة البارزة المكتسبة من النيل، سمة النزوع الأبدي الدائم إلى الاتحاد، توجد خصائص لا تقل عنها أهمية، هي أن اختيار النيل لمجراه شيدها بين هاتين الصحراويين العظمتين الشاسعتين جعل المواطن المصري يحتفظ بأهله، ويتشبث بهم وبأرضه[1]، وجعل الجاذبية البشرية إلي الداخل، وهذا الخصيصة – التمصير – دفعت بالعناصر أن تفد إلى الوطن المصري أو تقدم عليه وتتطبع بالطابع المصري.

– وتأتي بعد النيل الظاهرة الكونية الثالثة التي شكلت الحياة في مصر وجعلها تميل إلي الاستقرار في واديها الخصيب أزمانا متطاولة، وإن لم تعزلها عن العالم حولها، وهذه الظاهرة هي الصحراء التي تمتد عن يمين النيل وشماله، وهذه الظاهرة هي التي أسبغت علي المواطن المصري صفة المحافظة على التراث المادي الشاخص، وإليها يرجع الفضل في الاحتفاظ بآثارالأقدمين، كما أنها وصلت بين مصر وبين الجماعات البشرية الأخرى في الشمال الشرقي والشمال الغربي[2].

سادسًا: الوطنية ومبدأ المواطنة

أ- نشأة مبدأ المواطنة: تعد دراسة المواطنة حديثة نسبيًا، علي الرغم من أن المصطلح يعود إلى الأوضاع الاجتماعية والممارسات السياسية في العالم القديم. ونموذج مارشال (T.H.Marshall) للمواطنة الذي برز في أواخر عام 1940م، ينظر إليه الآن بوصفه نقطة بداية كلاسيكية في أي مناقشة تتعلق بهذا الموضوع، رغم أنه، وحتي عام 1960م، لم يحقق انتشار واسع التأثير.

ومع ذلك، فإن المواطنة أصبحت موضوع مناظرة مرتبط بنمو الحركات الاجتماعية التي تتحدي الشكل التقليدي للمواطنة.

والتطور التاريخي للمواطنة يركز على امتداد حقوق المواطنة على أنها سمة لتطور المجتمع الحديث[3]. فتاريخ مبدأ المواطنة هو تاريخ سعي الإنسان من أجل الإنصاف والعدل والمساواة، وقد نشأت الفكرة في أوربا بعد قيام الدولة القطرية، في حين كانت البلدان العربية

---

(1) يعد بيع الفلاح لأرضه عيبا لا يقل عن بيع أب لابنه.
(2) أنور عبد الملك، مرجع سابق، ص 223-224.

(3) NASH, Kate, op.cit, p.156.

تعيش المفهوم القومي من خلال دولة قطرية، فالمواطنة تأسست في إطار علاقتها بالدولة القطرية وارتبطت بتعريفها[1]، فقد نمت المواطنة في الغرب كمظهر أحادي للدولة[2].

ففكرة المواطنة نمت في أوربا مع استبعاد الدين، وقد تزامن حدوث ذلك مع الثورة الفرنسية، في إطار محاولة لاستبعاد اليهود من المجتمع. أما في مصر، فقد نشأت فكرة المواطنة في أحضان الدين، فالوثيقة الإسلامية السياسية الأولي وهي "الصحيفة" التي وضعها الرسول (صلى الله عليه وسلم) للحكم في المدينة بعد هجرته إليها يقول ابن هشام "بسم الله الرحمن الرحيم ـ هذا كتاب من محمد صلي الله عليه وسلم بين المؤمنين والمسلمين من قريش ويثرب ومن تبعهم فلحقهم وجاهد معهم أنه أمة واحدة من دون الناس"، ثم يتحدث عن الواجبات المتبادلة أن يهود بني عوف أمة مع المؤمنين، لليهود دينهم، للمسلمين ودينهم، وأن على اليهود في الحرب نفقتهم وعلى المسلمين نفقتهم وأن بينهم النصر على من حارب أهل هذه الصحيفة وأن بينهم النصح والنصيحة والبر دون الإثم[3].

وقد حلل مارشال المواطنة علي أنها تتضمن ثلاثة أنواع من الحقوق، المدني، والسياسي، والاجتماعي، وتتضمن الحقوق المدنية الحريات الفردية وحرية الحديث والفكر والدين والملكية والعدالة وذلك مرتبط بالمؤسسات الحديثة والمحكمات المدنية والجنائية للعدالة. ويري "مارشال" أن الحقوق المدينة تطورت في القرن الثامن عشر، أما الحقوق السياسية فهى تتضمن حق المشاركة في ممارسة السلطة السياسية، كعضو في الكيان السياسي وسلطته، ومثل هذا النوع من الحقوق تطور في القرن التاسع عشر، ويرى أن الحقوق الاجتماعية، تطورت في شكلها الحديث في القرن العشرين، مع مؤسسات دولة الرفاهية، وهى تتضمن الأنظمة الاجتماعية مثل التعليم الإلزامي والصحة والخدمات الاجتماعية[4].

وارتبطت المواطنة بمفهوم الوطنية في إطار أهميتها المركزية في العمل المشترك بين جميع المواطنين من أجل النهضة الحضارية ومن أجل تحقيق الاندماج الوطني وبناء الدولة. ويشير "برهان غليون" إلى أن الصراع مع الكنيسة في أوربا هو الذي أسس "الاجتماع المدني علي قاعدة المواطنة والوطنية"[5]؛ فمفهوم المواطنة هو أحد المفاهيم التي

---

(1) بشير نافع وآخرون، مرجع سابق، ص16.

(2) NASH , Kate, op.cit, p.202.

(3) سهير لطفي علي، مرجع سابق، ص 45- ص46.

(4) NASH, Kate, op.cit , P.159-160.

(5) بشير نافع وآخرون، مرجع سابق، ص 34.

تمس علاقة الفرد بالوطن[1]، بكونه مواطناً في هذه الدولة الوطن ويجب أن يدعمها ويدافع عنها[2]، ويبرز الوطنية في إطار العلاقة بين الدولة والمواطن[3].

ففي إطار المواطنة، أصبح التركيز علي التماسك الوطني والاجتماعي له الأولوية، حيث إن مثل هذا التماسك لا يمكن أن يتحقق إلا بالأعمال الدقيقة لمبدأ المواطنة بصرف النظر عن الجنس أو اللون أو الدين[4].

ويمكن تصنيف التعريفات الخاصة بمفهوم المواطنة إلي محورين أساسين:

1- المواطنة في إطار العلاقة بين المواطن ودولته.

2- المواطنة كوسط اجتماعي بين الذات والآخر.

ب- مفهوم المواطنة: ما المواطنة؟ تساؤل له عديد من الأساليب للإجابة عنه، وبشكل مبدئي وأولى، فإن المواطنة كمفهوم يؤسس اعتماداً علي مجموعة من الحقوق والالتزامات، وينشأ تاريخيا في المجتمع، ويتم التعامل مع المواطنة كإطار قانوني ورسمي[5].

وأخذ مفهوم المواطنة مكانته بثقة بين النظريات السياسية عام 1978م، مع العلم بكون هذا المصطلح هجينًا بين جميع المفكرين في النطاق السياسي، وقد برز الاهتمام بمفهوم المواطنة، ليس فقط في هذه التطورات النظرية، ولكن أيضا لعدد من الأحداث السياسية الحديثة والاتجاهات عبر العالم بأكمله[6].

ويشير المفهوم اللغوي التقليدي للمواطنة إلى المنزل الذى يقيم فيه الإنسان فهو موطنه ومحله، بينما يقصد بالمواطنة كمعنى اصطلاحي انه الانتماء إلى أمه أو إلى وطن[7]، فالمواطنة مبدأ من شأنه مساعدة الإنسان على الانتماء إلي جماعة معينة لتجنب الإحساس بالوحدة[8].

وبشكل عام هناك من يعرف المواطنة من خلال ارتباطها بالمجال العام، على الرغم من الحدود الواضحة والفاصلة بين ما هو خاص وما هو عام والتي أصبحت تمثل مشكلة على نحو متزايد، ولذلك فإن المواطنة لا تزال وبشكل عام تستدعي تحديد مفهوم الذاتية[9].

---

(1) شيرين أبو النجا، مرجع سابق، ص 20.

(2) MATHEWS, Gorden , op.cit , p.10-11.

(3) STEVENSON, Nick, op.cit, p. 16.

(4) السيد يس.- الكونية والأصولية وجدالية الحداثة: أسئلة القرن الحادي والعشرين.(القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 1996م). ص314.

(5) CURRAN, James& GUREVITCH, Michael, op.cit, P.317-.318.

(6) MLICKA,Willky.- Contemporary Political Philosophy. (U.K: Oxford University Press ,2002). p.284.

(7) محمد أحمد عبد النعيم.- مبدأ المواطنة والإصلاح الدستوري: دراسة تحليلية مقارنة. (القاهرة: دار النهضة العربية، 2007م). ص72.

(8) صالح محمود الحجار.- المواطنة وحقوق الإنسان: أسس ومبادئ. (القاهرة: دار الفكر العربي، 2008م). ص32.

(9) CURRAN , James& GUREVITCH, Michael, op.cit, p.318.

1- المواطنة: العلاقة بين المواطن ودولته: يحسر معنى المواطنة أحيانا في ذهن القائل والسامع ليشير إلى أبناء الوطن[1]، فتعتمد فكرة المواطنة على مبدأ أساسي هو أن أي فرد يستطيع أن يصبح مواطناً للدولة من خلال احتضان مبادئها والانتماء إليها[2].

فمبدأ المواطنة هو مبدأ يؤكد ـ عادة ـ أن كل الأفراد الذين ولدوا داخل هذه الدولة مواطنون، وأن كل هؤلاء المواطنين يتمتعون بحقوق متساوية، وهكذا فإن كل دولة تنادي بعالمية المساواة بين المواطنين، وكل الدول توافق علي هذا المبدأ باعتباره قانونا أخلاقيا عالميا[3].

والمواطنة تتمثل في إطار علاقة المواطن بدولته التي تعرف باسم الوطن الذي ينتمي إليه[4]. فالمواطن يأخذ جذره من الوطن "في أوسع معانيه الذي يمنح المنتمي إليه الإقامة، والحماية والتعليم والاستشفاء والحرية، وحق الحكم والتوجيه، واستعمال الفكر واليد واللسان، وتلك حقوق يتيحها وليس يمنحها - الوطن للمواطن، من مدلولات الكلمة" ويضيف المفهوم الإسمي للمواطن مع المفهوم الإسمي للإنسان "لينتقل مفهوم المواطن إلي مفهوم أشمل وهو المواطنة". "فتصبح المواطنة إنسانية مضافا إليها التعلق بشخص آخر يشاركه الوطن ويقتسم معه مضامين "الوطن"، و"المواطن" فكلمة "المواطنة" في العربية لأنها مفاعلة بين الاثنين اللذين يصبحان عشرات أو مئات الملايين، يتفاعلون حول الوطن فيقتسمون كل الانتماءات وكل الحقوق والواجبات[5].

فالمواطنة هي معرفة المواطنين بكونهم جزءاً من كل واحد هو الدولة ويعبر عن روح المواطنة في الشعور بالانتماء[6].

وتشير دائرة المعارف البريطانية إلى المواطنة بأنها "علاقة بين فرد ودولة كما يحددها قانون تلك الدولة، وبما تتضمن تلك العلاقة من واجبات وحقوق في تلك الدولة، وتؤكد دائرة المعارف البريطانية أن "المواطنة تدل ضمنيا علي مرتبة من الحرية مع ما يصاحبها من مسؤوليات"[7]، فالمواطنة تنشأ من حقوق المواطن وواجباته كاملة[8].

---

(1) على ليلة.- المجتمع المدني العربي: قضايا المواطنة وحقوق الإنسان. (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 2007م). ص77.
(2) KIVISTO, Peter, op.cit, p.12.
(3) مايك فيذرستون، مرجع سابق، ص44.
(4) O'MEARO, Patrick et al , op.cit , p.5.
(5) بشير نافع وآخرون، مرجع سابق، ص 35-36.
(6) نجلاء عبد الحميد، مرجع سابق، ص87، 226.
(7) بشير نافع وآخرون، مرجع سابق، ص30-31.
(8) طارق البشري، مرجع سابق، ص 669.

والمواطنة، هي فكرة غالبا ما تدور حول العضوية وحقوق الانتماء والتزاماته[1]. وتذكر موسوعة الكتاب الدولي أن المواطنة هي عضوية كاملة في دولة، كذلك أكدت موسوعة "كولير" الأمريكية كلمة المواطنة (Citizenship)، بأنها تمثل أكثر أشكال العضوية اكتمالا في الجماعة السياسية[2].

فالمواطن هي المقطع الأول من (Citizenship)، وهو اصطلاح يصف الوضع أو المركز القانوني الذي يحق للشخص أن يتمتع بمقتضاه بامتيازات وواجبات المواطنة الكاملة بالدولة، والملاحظ أن وضع المواطن يكتسب عند الولادة واقعة الميلاد بمعني مكان الولادة، صلة أو رابطة الدم، وهذا يعني أن المواطنة يقررها القانون كنتيجة للانحدار من أصل أو نسب معين، وعن طريق الجنسية يتم التحويل الرسمي للانتماء[3].

ومن هنا، فإن ما تحتاجه الدولة من المواطن لا يمكن أن يؤخذ بالإجبار ولكن فقط بالتعاون وضبط النفس، وما يتضمن مسئوليات المواطنين وانتماءاتهم وأدوارهم، فالمواطنة قضية أساسها أن المواطن يتعامل كعضو أساسي ومساند في الدولة والمجتمع[4].

وفي إطار تعريف المواطنة بالعلاقة بين الدولة والفرد فهناك من يفرق بين المواطنة بكونها مواطنة شكلية (Formal)، والمواطنة الحقيقية (Substantive)، وعرفت المواطنة الحقيقة بأنها "تأكيد لحقوق الشعب المدنية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية في حين عرفت المواطنة الشكلية بوصفها عضوية الدولة الوطنية"[5]. في إطار لجمع التعريفات التي سبق عرضها للمواطنة في هذا المحور بكونها حقوق والتزامات، إلي كونها عضوية في الدولة، وبشكل عام، **فإن هذا المحور ركز في تعريف المواطنة على ما يأتي:**

- تعريفها من خلال مجموعة من الحقوق والواجبات، وبكونها أيضا هوية تعبر عن انتماء الفرد إلى مجتمع سياسي، فالمواطنة هوية مشتركة تعمل على اندماج جماعات متباعدة أصلا في مجتمع ما، وتوفر لهم مصدر الوحدة الطبيعية[6].

- وعامة فالمواطنة هي الارتباط بين المواطن والدولة الوطنية، ومن خلالها يحدد الانتماء لهذه الدولة.

---

(1) STEVENSON, Nick, op.cit, p.4.

(2) بشير نافع وآخرون، مرجع سابق، ص41.

(3) علي الدين هلال وآخرون.- معجم المصطلحات السياسية، مرجع سابق، ص316.

(4) MLICKA, Willky, op.cit, p. 285 – 287.

(5) تادي آكين اتا، مرجع سابق، ص106.

(6) بشير نافع وآخرون، مرجع سابق، ص47.

2- المواطنة: توسط اجتماعي بين الذات والآخر: يعرض "انجينسن" (Enginisin) عام 2002م كل ما قدمته العصور التاريخية لتفسير غالب للمواطنة في كونها تحدد الاختلافات والفروق المنطقية بين الذات "النحن" التي تتمثل في الداخل، والآخر الذي يتمثل في "الخارج" من خلالها ويصبح الغالب هو صور الذات المجيدة للانتصارات[1]، ومن هنا، فإنه يرى المواطنة هي مقياس إندماج الأشخاص في مجموعة سياسة أو طردهم منها، فهي مصدر للهوية الشخصية بالنسبة إلى الأشخاص الذين ينتمون إلى مجموعة سياسية مخصوصة بكونها ما هو مشترك بين أفراد شعب، وكونها توسطاً اجتماعياً في العلاقة بين الذات والآخر[2].

ومما سبق يتضح أن هناك من يعرف المواطنة في إطار التفاوض ما بين الذات والآخر[3] "ويرى آخرون أن المواطنة هي شكل من الهوية، من خلالها يضمن للأفراد الحقوق الاجتماعية والالتزامات داخل المجتمعات السياسية"[4]، وقد ميزت المواطنة بشكل واضح ومحدد بين هؤلاء الذين ينتمون لدولة كمؤسسة اجتماعية وسياسية وبين الخارجين عنها[5].

جـ- المواطنة في مصر: كان للتقارب بين الأقباط والمسلمين في مصر أثره الفعال، مما جعل بعضهم يصر علي أن مصر ليس بها "آخر" لأننا جميعا مصريون، وهي حالة متقدمة يجب أن تستمر لكي يظل نموذج مصر مثلا مضئيا مشرقا في المنطقة وربما في العالم و"قبول الآخر" يحمل في مصر اسما كوديا هو "الوحدة الدينية" عبارة كودية هي "الوحدة الوطنية "لتعبر - في واقع الأمر- عن العلاقات الدينية الحميمة في مصر من خلال الإسلام والمسيحية[6].

لكل مسلم جنسيتان، جنسية عامة يشاركه فيها جميع المسلمين وتعد بالنسبة لهم جنسية واحدة، وان كانت مجتمعه في شعوب مختلفة، وجنسية خاصة قد يشاركه فيها غير المسلم مثل الجنسية المصرية، وكذلك لكل مسلم وطنان، وطن عام يشترك فيه جميع المسلمين ويعد بالنسبة لهم وطناً واحد وإن كان مجتمعا من أوطان مختلفة، ووطن خاص قد يشاركه فيه غير المسلم، وقد اجتمع فقهاء الإسلام على أن قاعدة المعاملة بين المسلمين وأمثالهم من اليهود والنصارى تقوم علي مبدأ لهم ما لنا وعليهم ما علينا، ويقول "الغزالي" "إننا لنستريح من صميم قلوبنا إلي قيام اتحاد بين الصليب والهلال، بيد أننا نريده تعاونا

---

(1) STEVENSON, Nick, op.cit, P.6, 24.

(2) الطاهر لبيب، مرجع سابق، ص 129– 131.

(3) STEVENSON, Nick , op.cit, p.42.

(4) BARKER, Chris.- Television Globalization and Cultural Identities, op.cit, p.172.

(5) GUIBERNAU, Montserrat& HUTCHINSON,John, op.cit, p.262.

(6) ميلاد حنا.- قبول الآخر، مرجع سابق، ص 20، 169.

بين المؤمنين بعيسي ومحمد"[1]، فالأقباط نسيج متداخل وجزء أصيل أساسي من شعب مصر، حتي أن بعضهم يستفز عندما تناقش مشكلتهم باعتبارهم "أقليه" فينتمي أقباط مصر إلى الأرض والتراث المصري انتماء الأهرام والنيل، فلا يمكن لهم بالصحة والتاريخ والتراث إلا أن يكونوا مصريين وطنيين ولعل في كلمة "قبط" أو "حبط" وهي كلمة "ابيجطوس" أي "الأرض السوداء" وهي جزء من كلمة ـ ايجيبت ـ التي تعرف بها بلادنا في كل لغات الأرض تقريبا وفي هذا ما يؤكد الانتماء الأصيل لرقعة من الأرض[2].

فموضوع المواطنة والمشروع الوطني المصري والوحدة الوطنية، تهدف إيجاد الصيغة التوفيقية للمسيحية والإسلام على نفس نمط الصيغة المطروحة لثورة مصر سنة 1919م[3].

فهذا الآخر الموجود بل والمتأصل داخل النحن منذ بداية الخلق، ذلك الآخر الداخلي والذاتي المتفاعل بشكل عضوي مع (النحن) الذي لولاه لما اكتشفنا بزعم الآخر العدواني غربيًا كان أو شرقيًا، الذي لولاه لما كان بمقدرونا مواجهة هذا الآخر العدواني وتحديه وفرض بقائنا عليه[4]، فالوحدة الوطنية في مصر هي الرد الحضاري علي إسرائيل لأننا اثبتنا أن العشرة الحلوة بين المسلمين والأقباط في مصر كانت البديل للفلسفة الصهيونية[5].

فالمسلم المصري، وفي الأغلب الأعم ـ محب للقبطي المصري بسبب أن هذا القبطي "الآخر" هو أيضا له خصوصية أمة "مصري"، والأقباط مواطنون مصريون وليسوا أقلية، وكان ذلك نقطة انطلاق جديدة لتفجر الطاقة الكامنة للوحدة الوطنية في مصر ورفض كل من المسلمين والأقباط عبارة أن الأقباط أقلية، لأن المصريين جمعيا قد شعروا بالإهانة في أن تناقش هموم ومشكلات الأقباط في الزمان والمكان الذي تناقش فيه مشكلات أقليات أخري في العالم الغربي[6].

وستبقي مصر وطنا للوئام والائتلاف الوطني بين الأديان من أجل حياة أسعد وأرقي للإنسان[7]، فمصر تصور الوطن في أعظم صورة وما صنعته المسيحية والإسلام علي أرض مصر، الاثنان يتشاركان في عمل سلم للقيم، وإذا كان يوجد من يقول إن الإسلام دين ودولة، وأن المسيحية اهتمت بالنواحي الروحية وبالنواحي الأخلاقية فإن المسيحية في مصر كانت بمثابة

---

(1) طارق البشري، مرجع سابق، ص 662،672.
(2) ميلاد حنا ـ نعم.. أقباط لكن مصريون، مرجع سابق، ص17، 57.
(3) سهير لطفي علي، مرجع سابق، ص 19.
(4) غريغوار منصور مرشو، مرجع سابق، ص 165.
(5) ميلاد حنا ـ نعم.. أقباط لكن مصريون، مرجع سابق، ص 111-112.
(6) ميلاد حنا ـ قبول الآخر، مرجع سابق، ص 172-173.
(7) ميلاد حنا ـ نعم أقباط.. لكن مصريون، مرجع سابق، ص 133.

البعد الأخلاقي والروحي إلي جانب العمق الأخلاقي في الإسلام[1]، فقد احتفظت الثقافة المصرية بثنائيتها الدينية بعراقة تاريخية لأمة تشعر بالوحدة والتجانس، وحين أصبحت مصر مسلمة في أغلبها وعربية كلها ظل أهلها علي شعور الصرح المتميز في الإطار العربي الإسلامي[2].

سابعًا: الوطنية وتحديات العولمة

يذهب بعض الفقه إلي أن مصطلح العولمة طرح أول مرة في التداول السياسي من قبل الكاتبين الأمريكيين "ماك لوهان"، و"كينتين فيور"، في كتابهما "الحرب والسلام في القرية الكونية"، ولم يدخل هذا المصطلح إلي القواميس السياسية والاقتصادية إلا في التسعينيات من القرن العشرين[3].

وللعولمة مدلولات لغوية مختلفة فهى كلمة مشتقة من "العالم" وجمعها "عوالم" ومنها عولم على وزن فوعل وعولمة على وزن فوعلة ومعناها "جعل الشيء عالميا أى توسعية على نطاق عالمي، وتسهيل حركته دون عوائق أو حواجز".

وكذلك من المنظور اللغوي فإن لفظ عولمة (Globalisation) مصدره الفعل (Globaliser) الذى يعني أى تجميع في وحدة عدة عناصر متناثرة[4].

وفي إطار تحديد العلاقة بين العولمة والوطنية، يوجد مداخل متفائلة ومتشائمة للعولمة، فيري البعض أن العولمة تشترك أساسا في انتهاك الحدود الوطنية، وتزايد الأبعاد المنطقية للحدود القومية، ويصف "أنثون جيدنز" (Anthon Giddens) في أحد محاضراته عام 1999م، أن "العولمة والمفاهيم التابعة لها، تشترك في تآكل تلك الحدود التقليدية"[5] مما يغير إحساس الفرد بالوطن بكونه مكان الأسلاف الخاص[6].

وبناء على ذلك فإن مصطلح "العولمة" يعد بمثابة طعن جدلي ضد الدولة الوطنية، فالدولة الوطنية لا تزال قائمة إداريا وعلى المستوى الدفاعي والسياسي والدبلوماسي، وبالتالي فقد أصبح كل ما هو ضد الدولة الوطنية، بشكل نسبي يستخدم مصطلح العولمة[7].

---

(1) سهير لطفي علي، مرجع سابق، ص 47.
(2) أحمد عبد الله، مرجع سابق، ص 20.
(3) على يوسف الشكري.- حقوق الإنسان في ظل العولمة. (القاهرة: ايتراك للنشر والتوزيع، 2007م). ص22.
(4) أحمد بخوش.- الاتصال والعولمة: دراسة سوسيو ثقافية. (الجزائر: دار الفكر للنشر والتوزيع، 2008م). ص106.
(5) Woodward, Kath, Op.Cit, P.56.
(6) Mathews, Gorden, Op.Cit, P.196.
(7) Mohmmadi, Ali, Op.Cit, P.20.

وهناك من يعرف العولمة كظاهرة مكانية ممتدة من "الوطن" وتنتهي إلى "العالمي" وهذا يتضمن نقل الشكل المكاني للمنظمة الإنسانية إلى العالمي والنماذج فوق الوطنية، فالعلاقة بين الدولة الوطنية والعولمة يمكن وصفها من خلال عدة محاور تشير إلى زيادة الضغط والاتساع والسرعة وتأثير العولمة، بالإضافة لفكرة التحديد الذاتي للهوية الوطنية والتي تحدد وتشكل قدر الدولة والمجتمع حيث لم تستمر بتحديدها داخل حدود الدولة، فهناك عديد من الضغوط الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، ولم يعد من المفترض أن مكان السلطة السياسية المؤثر مساو للحكومات الوطنية والدولة الوطنية وحكوماتها، التي تتفاوض الآن في شبكات معقدة للسلطة السياسية علي المستوي العالمي والإقليمي[1].

فمصطلح العولمة يخفي عملية نقيضة ومعقدة تحتوي علي العالمية والوطنية، الاندماج والتقنيت، التجانس والاختلاف[2]، وعلى الرغم من أن هناك من يرى أن الوطنية والقومية تعد مصادر قوة مضادة للعولمة؛ إلا أن هناك أيضا من يرون أن العولمة تكشف عن البنية الضعيفة للدولة الوطنية من حيث صلاحيتها، أشكالها وتماسكها، وأساسها وشرعتيها[3]، فالوطني يتأثر كثيراً بالعالمي[4].

وكون العولمة تمثل تحديًا أساسيا للوطنية، انقسم المفكرون والعلماء حول إيجابية وسلبية هذا التحدي، فيوجد من يرى أن العولمة هي نقيض الوطنية، وأنها تعمل علي تدمير الدولة الوطنية وإحساس المواطن بانتمائه، وعلى النقيض من ذلك، فهناك من يرى أن العولمة بعملياتها المختلفة عملت علي تدعيم الدولة الوطنية وتقويتها وعلي نمو الإحساس بالوطنية والانتماء، **وفيما يلي عرض لكل من وجهتي النظر المتناقضتين للعولمة**

أ- العولمة كقوي مضادة للوطنية: إن إحدى القضايا التي تثيرها العولمة هي العلاقة ما بين الوطني والعالمي، وفي هذا السياق ربما يقدم العالمي على أنه تهديد للتماثل، والوطني يمثل الخصوصية والمكان، فالعولمة دائما ما تحل محل الوطنية، وفي الوقت نفسه، فإن الوطنية أنتجت في خطابات العولمة كمكان خاص، فالعالمى والوطني في اختلاف مستمر ينتج ويعيد إنتاجه في عمليات العولمة[5].

---

(1) HELD, David & MCGREW, Anthony.- Governing Globalization: Power Authority and Global Goverance.(U.S.A: Polity Press, 2002). p. 305,307.
(2) CAPLAN, Richard& FEFFER, John, op.cit, p.44.
(3) MOHAMMEDI, Ali, op.cit,p. 146, 173.
(4)HALGH, David.-The Cultural Industries. (London: Sage Publications, 2002). p.178.
(5) NASH, Kate , op.cit, P. 84-85.

وفي عديد من التفسيرات المعاصرة، تعد اتجاهات العولمة في نزاع مع دعم "الوطنية"، و"الهوية"، و"الثقافة"، لذا فإن هناك أفكارًا من قبيل التناقض والتضاد ما بين الوطنية والعولمة وبين العام والخاص[1].

فالعولمة تؤثر على إحساس الناس بهويتهم وإدراكهم لها، وتجربة المكان، والذات في إطار علاقتها بالمكان وكيف يؤثر ذلك علي الفهم المشترك والقيم والرغبات والأساطير والآمال والمخاوف التي تنشأ وتنمو حول الحياة الوطنية[2].

فالعولمة قاتلة للحضارات وثقافات الشعوب وملغية للدول والمجتمعات الوطنية، ويكاد يجمع الخبراء على أن الجماهير في دول العالم تشعر بالضياع فكريا وأخلاقيا وسياسيا، وينادون بالعمل علي صياغة أساليب لإنهاء التشرذم والسعي إلي درجة التكامل والانتماء إلى الدولة الأم من ناحية والعالم الكبير الذي يشعرون بأنهم أصبحوا غرباء فيه من ناحية أخري.

فقد أصبح التركيز، سياسيا على نهاية الدولة والحدود الجغرافية، ذلك بهدف الوصول إلى أرض بلا حدود، ذلك مع اهتزاز قدرة السلطات التقليدية في المجتمع مثل الدولة، والرموز الدينية، والتقاليد والعادات، وتغريب وعي الشعوب وتخريب شخصيتها الحقيقية ولمس خصائصها الأصلية وفقدان الثقة في الشخصية الأصلية والتقاليد المحلية وضعف القدرة على مواجهة الذات وبالتالي ضياع الانتماء[3].

ويوجد من يرى أن أخطر تحديات العولمة هو ما قد يتعرض له الدين واللغة العربية والوعي التاريخي بالذات والآخر[4]، باعتبارهما أهم مقومات الوطنية، من هنا تبرز ضرورة الحفاظ علي الهوية الوطنية وحمايتها داخل النظام العالمي الذي يحتوي علي مثل هذه القيم العالمية[5].

وقد أكد آخرون أن أهم سلبيات العولمة تتمثل في تآكل سيادة الدولة وتهديد الهويات الحضارية للدول[6] حيث تؤدي العولمة إلي مزيد من العولمة وتدفع إلي أن تقضي على – أو تقلل – من التفصيلات الوطنية، وكذلك المعايير والتذوقات الوطنية[7].

---

(1) مايك فيذرسون وآخرون، مرجع سابق، ص44، 49.

(2) TOMLINSON, John, op.cit , p.20.

(3) أحمد عبد الله العلي، مرجع سابق، ص18، 48، 97.

(4) محمد شومان، مرجع سابق، ص 82.

(5) CAPLAN, Richard & FEFFER, John , op.cit , p.13.

(6) محمد الجوهري حمد الجوهري، مرجع سابق، ص 69، 72.

(7) شريف حتاتة، مرجع سابق، ص6.

ففي نهاية القرن العشرين، أصبح العالم عالما واحد، والإنسانية كلها تنتمي إلى هذا العالم الواحد، إلى موطن جماعي يرتبط بمصير واحد، وهذا يعني أن النظرة للأمور، ولمستقبلنا، ولمسقبل العالم من منظور الوطنية وحدها، وفي حدود الوطن الواحد التي لازلنا نتعامل بها في حياتنا العامة والخاصة وفقا للقيم والمباديء التي ورثناها من أيام "عرابي"، وأمتدت إلى أيام "عبد الناصر" لم تعد صالحة بشكلها الحالي: فالمعارك تغيرت، وكذلك أشكال التضامن بين الشعوب والجماعات والتمسك بذات الافكار والقيم والفلسفات والشعارات، معناه التخلف.

فالعولمة إذن، تعد تحديًا حقيقيًا ومحددا ومعروفًا جيدا على مستوى الخطاب السياسي الخاص بها، للدولة الوطنية، فالعولمة تهدد مثل هذه الدولة، وهذا التهديد، بالتأكيد، ليس شيئًا مبهمًا أو غير محسوب في خطابها، فالعولمة تمثل تهديدا أساسيًا لحدودها[1]، وعامة لو اختفت مثل هذه الدولة فما هي الآلية التي تؤكد حماية الأقليات والحقوق والديمقراطية والاجتماعية المؤدية لنمو المجتمع المدني[2].

ومن ذلك يتضح أن للعولمة أثرين سيئين هما:

- ضرب دور الدولة الوطنية في المجال السياسي والاقتصادي.
- ضرب الهوية الثقافية للأمة[3].

ولا يقتصر مفعول العولمة على التأثير في خصائص الدولة المفردة أو على هوية الدولة كمؤسسة سياسية، وإنما تحدث العولمة مفعولا انقلابيا في شروط وجود الدولة واحتمال تحلل الدولة وإنهيار سيادتها وفك ثنائية الارتباط بين الهوية والإقليم، والهوية والسلطة السياسية، وينشأ ما تسماه بالمواطنين العالمين (Citoyens Du Monde) وهم من يقدمون حب الإنسانية على حب الوطن.

فالعولمة ليست إلا شكلا من أشكال الهيمنة الذي يتناقض مع الدولة الوطنية المستقلة، إذ إن وجود إحداهما ينفي وجود الآخر، فالعولمة لا تعد بذكر الحدود السياسية للدول ذات السيادة أو انتماء إلى وطن محدد أو لدولة معينة، فالعولمة خلقت أمام الجماعات والشعوب أزمة هوية ونجد "جاك شيراك "الرئيس الفرنسي يقول "أعيدوا إلينا الدولة، إن الدولة في

(1) TOMLINSON , John , op,cit, p.45- 46.
(2) LULL, James.- Media Communication Culture: A Global Approach. (UK: Polity Press , 2001). p.234..
(3) محمد إبراهيم مبروك وآخرون.- الأسلام والعولمة. (بيروت: الدارالقومية العربية، 1999م). ص70.

طريق فقدان السيطرة على أعمالها"[1]. فالدولة أصبحت ضعيفة، على الأقل، من خلال عمليات التفتيت والانحلال التي تصاحب العولمة[2].

فالعولمة عالم دون دولة، دون أمة، دون وطن، تؤدي إلى فقدان الشعور بالانتماء لوطن أو دولة أو أمة، أى تفريغ الهوية الثقافية من كل محتوى، فهى نظام يقفز على الدولة والوطن، والأمة ويريد رفع الحواجز والحدود أمام الشبكات والمؤسسات المتعددة الجنسيات. وبالتالي إذابة الدولة الوطنية وإضعاف سلطتها والتخفيف من حضورها، وسقوط هيبة الدولة وتضاؤل دورها، واستيقاظ اطر الانتماء السابقة على الدولة والأمة، أى الانتماء لقبيلة أو طائفة أو جهة أو جماعة دينية مما يؤدى - حتما - إلى التعصب المذهبي والتقاتل والتناحر ومن ثم تمزيق الهوية الثقافية الوطنية القومية[3].

وقد تمثلت آثار العولمة في ذوبان الدولة وشخصيتها وتلاشت الفواصل السياسية، فقد أصبح نظام الدولة الوطنية اليوم أضعف عما كان عليه من قبل، وقد تنبأ كثيرون باضمحلال هذه الدول، وانتقال سلطتها إلى المنظمات الإقليمية ثم إلى المنظمات العالمية، فتعمل على سحق الهوية والشخصية الوطنية واستباحة الخاص الوطني وسحق الثقافة والحضارة الوطنية. فأهم الجوانب السلبية للعولمة هو سحق الهوية والشخصية الوطنية المحلية، وإعادة صهرها وتشكيلها في إطار هوية وشخصية عالمية، أي الانتقال من الخصوصية الخاصة إلى العمومية العامة، وتذويب الخصوصية الوطنية مع تزايد الأتجاه نحو العولمة، واستخدام أليات الإبهار بوحدة العالم وتنمية التعامل مع عالم بدون حدود سياسية، أو دون قيود الانتماء لوطن محدد أو دولة بعينها، واستباحة الخاص الوطني، وتحويله إلى كيان رخو ضعيف غير متماسك، ومن ثم فإن الخاص الوطني بتعقيداته وما ينطوي عليه من نماذج تقليدية اجتماعية (قبائل، عشائر، تعصب) وانحياز أقليات عنصرية جغرافية وطائفية ودينية أوثقافية، اصبحت بحكم تيار العولمة هامشية التأثير[4].

وفي ظل تحدي العولمة لمفهوم الوطن والانتماء، فإن هناك من أشار إلى أن تراجع دور الدولة في عصر العولمة يتم بدرجات متفاوتة حسب قوة منظومات هذه الدولة وكلما قويت منظومات الدولة؛ تعاظم دور الدولة في عصر العولمة[5] على حين يوجد من يرى أن الدولة

---

(1) مؤيد عبد الجبار الحديني، مرجع سابق، ص18-19، 43.

(2) WHITE, Stephen & MOON, Donald, op.cit, p.129.

(3) سامي الشريف.- قضايا في الإعلام الدولي. (القاهرة: دار النهضة العربية، 2007م). ص6.

(4) محسن أحمد الخضيري.- العولمة: مقدمة في فكر اقتصاد إدارة عصر اللادولة. (القاهرة: مجموعة النيل العربية، 2002م) ص33، 35، 130، 132.

(5) فاروق فهمي.- الوجه الآخر للعولمة: المنظومية وتحديات الحاضر والمستقبل. (القاهرة: ب.د، 2002م) ص15.

القطرية أصبح لا مكان لها في عصر العولمة ويجب أن يمتد ليكون مفهوم الدولة بدون الحدود[1]. وفقد الفرد الهوية والولاء للأرض التي نشأ وعاش عليها[2]. وتذويب الهوية والانتماء في إطار مدارات العولمة[3].

وعملت العولمة على تحديث المفاهيم الخاصة بالهوية والانتماء في جعل الأفراد أكثر ديناميكية في الإحساس، بأن يجعلوا أنفسهم كأنهم في الوطن[4].

وهناك من يرى أن المخاطر الحقيقية التي تشتمل عليها العولمة، وقفنا منها موقف المتفرجين، حيث إن هناك تعميقا للفردية والتفكك للأفراد، وخلق فكرة "المواطن الكوني" "بلا ترابط"[5]، ويأتي فقدان الشعور بالانتماء لوطن أو دولة، وبالتالى إفراغ الهوية الوطنية من كل محتوى، فالعولمة عالم من دون دولة ومن دون وطن[6].

والعولمة تتضمن محاولة تعميم نموذج مغاير لمفهوم الوطنية والمعاني والإحساس به والحد من حرية الدول في اتباع سياسات وطنية مستقلة عن غيرها، بما فيها تلك التي اعتبرت إلى عهد قريب من صميم السيادة "للدولة" تمارسها ضمن رقعتها الجغرافية وتدمير سلطة الدولة تدميرا كاملا عبر تفجير الدولة الوطنية لصالح جماعات قوة وطنية[7].

فليس هناك منطقة عازلة بين العالمي والوطني، العالمي وقبل منه الوطني دائما ما يكون مزيج هجين من الهويات الوطنية والثقافية، سوف تقتصر الدولة والهوية الوطنية علي موضوع الحنين الي الوطن[8]. فانهيار الدولة الوطنية يستمر وخصوصا في الغرب الذي ولدت فيه، فالعولمة تضعف شكل ومضمون الدولة الوطنية[9].

وهناك من جمع بين أن كل من العولمة والوطنية، من خلال كونهما حركتين إدخال واخراج، يعملان معا للتصفية الحتمية للدولة، إحداهما من خلال إخفاق الخرائط القطرية للسيادة، والأخرى من خلال التأكيد علي الجذور والأصول القطرية لهوية المجتمع[10].

---

(1) WHITE, Stephen& MOON, Donald, op.cit, p.71.

(2) فاروق فهمي، مرجع سابق، ص36.

(3) محمود عبد الفضيل.- مصر والعالم علي أعتاب الفية جديدة. (القاهرة: دار الشروق، 2000م) ص120.

(4)TOMLINSON, John , op.cit, p.62.

(5) محمود عبد الفضيل.- مصر ورياح العولمة. (القاهرة: دار الهلال، 1999م) ص152.

(6) محمد حسام الدين، مرجع سابق، ص129.

(7) حيدر إبراهيم وآخرون، مرجع سابق، ص113، 117.

(8) Briggs, Adam & Cobley, Paul, Op.Cit, P.412.

(9) White, Stephen& Moon, Donald, Op.Cit, P.72.

(10) Scholte, Jan, Aart, Op.Cit, P.158.

ب- العولمة كقوي مدعمة للوطنية: هناك وجهة نظر أخري وإن كان القلائل من العلماء والمفكرين يؤيدونها وهي أن العولمة لا تمثل قوي مضادة ومتحدية للوطنية، بل هى مدعمة لها، وتعمل علي تقويتها، **وانطلقت الآراء من مثل هذا الاتجاه من الآراء التي سيتم عرضها فيما يأتي:**

وهناك من يرى أن الوطنية والعولمة وجهان لنفس العملة، ويتضح ذلك من خلال تحديد الدول للاختلافات التي تبرز من خلال المقارنة مع الآخر، أو ما يعرف بالأجنبي، ودعم السمات المميزة للدولة في مقابل الآخر. فقد تخلق العولمة التساؤل عن الخصوصيات الوطنية والارتباط باللغات والعادات والصفات الرسمية المزعومة للشخصية الوطنية الفريدة، فالعولمة في بعض أساليبها تدعيم بشكل إيجابي للتماسك الوطني.

فالعلاقة بين العولمة والمجتمعات الوطنية تعرض ميول واتجاهات عديدة ومتناقضة، منها من ينفي ويناقض مبدأ الوطنية، وهناك أساليب آخري قد تدعمها[1]. فالعولمة لم تحل الدولة، مما يعني أنه ليس بالضرورة أن تعمل العولمة على تجاهل الدولة وتذوبها تماما، أو بمعنى آخر أن تقلل دورها وأهميتها، فالواقع أن الدولة لا توهن بوساطة عمليات العولمة، ولكن على نحو أصح، فهي تقوي وتوحد أكثر من كونها تضعف، فيري "غيدنز"(Giddens) أن الدولة الوطنية ككيان باق ومهم، وحتي الآن ليس هناك منطقة علي سطح الأرض ليست تحت سيطرة الدولة، وحتي الآن لا تزال الدول لديها احتكار باستخدام أساليب العنف ضمن أقاليمهم[2] فالعولمة تشارك في إعادة بناء الإحساس بإنتاج الوطن[3].

ومع كل ضغوط العولمة ومميزاتها إلا أن الهويات الوطنية ستبقي الأكثر ثباتا ورسوخا[4].

ونموذج الدولة الوطنية مازال صلبا مهما اتجهت العولمة إلي جعله مرنا ومهجور ومتغيرًا [5]، ولا تزال الوطنية فكرة متماسكة وصارمة[6]، على الرغم من محاولة العولمة من بناء الذات الوطنية بمرجع أوسع للأنظمة الدولية للمجتمعات والمفهوم العام للإنسانية والعمل علي تشجيع المواطنة العالمية التي تسمح بالتفاعل الوطني[7].

- وهناك تحديات آخري قد تواجه الوطنية والمجتمعات الوطنية، ربما تكون أقل خطورة من العولمة، **وهي:**

---

(1) SCHOLTE, Jan, Aart, ibid, p.162, 164.
(2) NASH, Kate, op.cit, p.46, 51, 55, 66.
(3) MOHAMMADI, Annabelle, Sreberny et al, op.cit, p. 288.
(4) O' MEARO, Patric et al, op.cit, p.439.
(5) WHITE, Stephen & MOON, Donald, op.cit, p.73.
(6) MATHEWS, Gorden, op.cit, p.196.
(7) WHEELER, Mark.- Politics and The Mass Media. (U.k: Black Wall Publishers, 1997). P181, 195.

– **البنيات والتكتلات الإقليمية:** مثل الأفكار المتعلقة بالأممية والتي تمثل بنيات فوق الدولة مثل العروبة، والأفريقية، والأسيوية، والأوربية، والتي قد تتمثل في منظمات حالية مثل منظمة الاتحاد الأوربي، والمجلس الأوربي، هذا كله قد يتعارض مع بنية الدولة الوطنية، والشعور بالوطنية والانتماء[1].

– **الهجرة:** فالهجرة من الأوطان تمثل تحديًا كبيرًا لمفهوم الوطنية والانتماء، فالهجرة قد تحدث نتيجة "عوامل دفع" تجبر الأفراد علي ترك أوطانهم، ومع ذلك، فإن المكان الذي تركه مفترض أن يظل ذا أهمية رمزية في بناء الهوية، علي نحو مبالغ فيه، فالإجبار الذي ربما يشعر به الأفراد لترك وطنهم يرجع إلي التهديد، إلا أنه غالبا ما يكون هناك حنين وشوق إلى الوطن لدي هؤلاء الذين تركوا أوطانهم، ومثل هذا الاشتياق ربما يتخذ علامة محددة لوصفه (بالاشتياق للوطن) والتي يكون له رنين خاص غالبا ما يتم التعبير عنه في الأدب والشعر والذي يسعي لإعطاء صوت لتقوية مثل هذه المشاعر، فالأفراد غالبا ما يتحدثون عن الوطن بأسلوب خاص، والهجرة دائما لها علاقة بالوطن وتشكيل الهويات الوطنية في إطار الحوار مع الوطن[2].

تأصيلا على ما سبق، الهجرة تعد مصدر دعم للوطنية والحنين للوطن في سياق الانتماء لمكان خاص هو الوطن، إلا أن هذا المصدر والذي يمثل قوي دعم قد يتحول إلى تحد وقوي مضادة إذا ما أخذت الهجرة أبعادًا أخري ترتبط بإحساس المواطنين بالظلم والقهر والاستبداد، الذين يمثلون عوامل دفع إجبارية لدفع المواطنين خارج الوطن.

– هناك تحد آخر للوطنية، يتمثل فيما يطلق عليه اسم "**احتكار الوطنية**"، بمعني أن الوطن يستحيل اختزاله في شخص، وأن الوطنية والخدمة الوطنية تتسع للجميع، وتحتاج إلى كل من يستطيع القيام بها الوطن يحتاج إلي جهود وأدوار أبنائه كلهم، واحتكار الوطنية يحرم الوطن من طاقات جزء من أبنائه هم غالبا أكثر قدرة علي الإصلاح والبناء وصنع التقدم وتوفير مقومات المنافسة، فضلا عما يؤدي إليه هذا الاحتكار من استبداد وتسلط وفساد. وبالاضافة إلى أن احتكار الوطنية يقود إلى الاتهام بالخيانة عند حدوث أي خلاف، وقد عرفت مصر احتكار الوطنية في مطلع القرن العشرين، وقد قاد ذلك إلى الاتهام بالخيانة، والتخوين الوطني مما يقود إلى إهدار الدم سواء صراحة أو ضمنا مما يعد تحديا خطيرا للوطنية والتماسك الوطني في الدولة والمجتمع[3].

---

(1) Scholte, Jan, Aart , Op.Cit, P.169.
(2) Woodward, Kath , Op.Cit, P.48, 72.
(3) وحيد عبد المجيد.- الوطنية والتكفير السياسي: مصر في بداية ونهاية القرن العشرين. (القاهرة: مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، 1999م). ص17، 23-24، 62، 64.

الفصل الثاني

مفهوم الدراما
ونشأة نظريات النوع فيها

أولاً: مفهوم الدراما

كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني (Drao) بمعني "افعل"، ويشير إلى نوع من الفن لابد أن تتوافر له عدة مقومات وشروط كي يمكن أن يطلق عليه اسم دراما[1].

فأصل الكلمة هو ذلك الفعل اليوناني القديم "دراؤ" الذي يعني الأداء أو الفعل، وقد انتقل اللفظ من اللغة اليونانية إلى جميع اللغات، ورغم أن الدراما في اللغة اليونانية تعني "الفعل" فإن استخدامها كعنوان لنوع معين من الفن جعلها إحدى الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بضع كلمات أو جمل[2].

والكلمة الإنجليزية (Drama) مشتقة من الكلمة اللاتينية (Dran) التي تعني باللغة العربية "أن يفعل"، وبهذا فالدراما قصة تؤدي أو تعمل وتقدم للجمهور، ويقوم بعرض هذه القصة مجموعة من الممثلين تعاونهم بعض الوسائل الفنية من ديكور وإضاءة وصوت أو مؤثرات صوتية، ويمكن تقديم هذه القصة علي المسرح أو في الراديو أو في السينما أو في التليفزيون[3].

ويعرف أرسطو الدراما بأنها محاكاة للبشر خلال فعل. وتنقسم الدراما إلى ستة عناصر: الحبكة، والشخصية، والفكر، واللغة، والأغنية، والمنظر[4].

فلقد ولد الإنسان مقلدًا كما يقول أرسطو، وهو يقلد، من وجهة نظره؛ لأنه يجد لذة في المحاكاة، ونشأت البداية الأولى للدراما كفن تمثيلي عن هذا الميل الغريزي للمحاكاة عند الإنسان[5].

فالدراما فن ونشاط بشري إبداعي رفيع، مارسه الإنسان منذ أن وجد وعاش فوق هذه الأرض، يمارس حياته، ويناضل من أجل البقاء معتمدا في ذلك على الممارسات التي تساعده علي الحفاظ علي كيانه ماديًا وروحيًا، وسلامة جسمه، وقوة عضلاته، وقوة حواسه في توازن وتكامل ضروريين لاستمرار بقائه[6].

فالدراما شكل من أشكال الفن قائم علي تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات،

---

(1) بركات عبد العزيز.- اتجاهات حديثة في إنتاج البرامج الإذاعية: أصول الاحتراف ومهارات التطبيق. (القاهرة: دار الكتاب الحديث، 2000م). ص211.
(2) طارق سيد أحمد الخليفي.- فن الكتابة الإذاعية والتليفزيونية. (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2008م). ص161- 162.
(3) عبد الرحيم درويش.- الدراما في الراديو والتليفزيون: المدخل الاجتماعي للدراما.(دمياط: مكتبة نانسي، 2005م) ص20.
(4) سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف.- الدراما في الإذاعة والتليفزيون. (القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، 1997م). ص45.
(5) عبد العزيز حمودة.- البناء الدرامي.(القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1993). ص14- 15.
(6) عبد المجيد شكري، مرجع سابق، ص13.

فالكلمات هي وسيلة التعبير عن أفكار ومشاعر ورغبات الأشخاص الذين تخيلهم الكاتب، فمفهوم الدراما يتكون من حكاية، تصاغ في شكل لا سردي وفي كلام له خصائص معينة[1].

ووفقا لقاموس "Webster"، فإن الدراما تخلق حالة بها سلسلة من الأحداث تصل لقمتها في تحقيق الصراع من خلال توريط شخصياتها، حيث إن الدراما تتضمن كلا من الشخصيات الخيرة والشريرة[2].

وقد تعددت الآراء والنظريات حول نشأة الدراما، ولكن معظم الآراء التي تعرضت لهذا الموضوع تشير إلى أن نشأة الدراما لها علاقة وثيقة بعبادة الإله "ديونيوس" (Dionyous)، فقد كانت المسرحية لا تعرض إلا في أعياد هذا الإله كطقس من طقوس عبادته، وكان من الأشكال الدرامية التي تعرض علي المسرح احتفالا بأعياد الإله "ديونيوس" التراجيديا والكوميدي[3].

وكان أرسطو أول من نظر للدراما في كتابه فن الشعر، فهو يقول بأن المحاكاة هي الأصل في الفن، أي أن الفنون كلها بما في ذلك الشعر الملحمي والتراجيديا والكوميديا والموسيقي إنما هي مظاهر من المحاكاة، وأن الفنون تختلف عن بعضها في ثلاثة أمور: وسيلة المحاكاة، موضوع أو مادة المحاكاة، وطريقة المحاكاة.

فبالنسبة للوسيلة، إما أن تكون الكلمة أو الإيقاع الميلودي، أما بالنسبة للموضوع أو المادة فهذه دائما أفعال الناس، وبما أن الناس هم بالضرورة طيبون أو شريرون؛ فالنتيجة أنه يمكن محاكاة الناس أحسن مما هم، أو أسوا مما هم، أو كما هم تماما، وبهذا يفرق بين الكوميديا والتراجيديا، فالكوميديا تصور الناس أسوا مما هم، والتراجيديا تصورهم أحسن مما هم[4].

وترتبط كلمة دراما بمجموعة من المعاني التي تتبادر إلى الذهن حين تسمع أو تنطق، فبعض الناس يقصد بالدراما الأفلام، والمسلسلات، والتمثيليات سواء جاءت من خلال الراديو أو التليفزيون والسينما، وبعضهم يستخدم كلمة دراما ليشير بها إلى أي حدث مؤثر وحزين في الوقت ذاته، فهو يعني بالدراما الأحداث المأساوية أو المفجعة التي تحتوي على شحنة انفعالية قوية. والواقع أن كلمة دراما - وإن كانت تنطبق علي الأفلام

---

(1) بركات عبد العزيز، مرجع سابق، ص212.

(2) SAYRE, Shay& KING, Cynthia.- Entertainment and Society: Audience, Trend and Impacts. (U.S.A: Sage Publications, 2003). p.69.

(3) عدلي سيد رضا.- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون. (القاهرة: دار الفكر العربي، 2002م) ص37.

(4) رشاد رشدي.- نظرية الدراما من أرسطو إلي الآن: دراسة تحليلية للدراما وأشكالها وتطورها. (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1992م). ص1-2.

والمسلسلات – فهي لا تعني بالضرورة أحداثا حزينة أو ما يندرج تحت مسمى المأساة، فالدراما يمكن أيضا أن تطلق على أحداث سعيدة أو ما يطلق عليه اسم "الملهاة"[(1)].

وقد حدد أرسطو الأشكال الأساسية للدراما في التراجيديا والكوميديا[(2)]، فالأعمال الدرامية بصورة عامة من حيث المضمون تنقسم إلى نوعين رئيسيين: المأساة "التراجيديا"، والملهاة "الكوميديا"، وعادة ما يتفرع عن التراجيديا نوع آخر هو "الميلودراما"، ويتفرع عن الكوميديا المهزلة أو "الفارس"[(3)].

- **التراجيديا (Tragedy):** التراجيديا، أو المأساة، هي كلمة يونانية المصدر تتكون أصلا من كلمتين هما (Trades) أي "غنم" و (Aide) بمعني "أغنية"[(4)].

والتراجيديا تعني حرفيا، "أغنية الغنم"، إشارة إلى كبش الفداء الذي كان يقدم في الاحتفالات الدينية الكلاسيكية لدى اليونانيين، ونشأت التراجيديا اليونانية من شكل التضحية الدينية التي تمثلت في عادات وتقاليد الاحتفال من خلال أغاني الكورال الشعبي على شرف الإله "ديونيوس" إله اليونانيين.

أما اليوم، فمفهوم التراجيديا يشير إلى كل ما هو جدي ومأساوي يصادف الشخصيات قدريا[(5)].

ويعتبر "تنيبس" (Tnepise) أبا التراجيديا، وهو أول من كتب في التراجيديا في القرن السادس قبل الميلاد، وكان مصدر التراجيديا الأساطير التي تدور حول الشخصيات القديمة والآلهة في التاريخ اليوناني القديم، وكي يكسبوا التراجيديا أكبر قدر من الوجدان والعواطف كانوا يلجأون إلى الأساطير التي تروى عن القادة العظام، فكانت هي ومستلهم التراجيديا ومنبعها[(6)].

والتراجيديا نوع من الدراما تتناول خبرات أشخاص، وتثير في المتلقي الشفقة والخوف، وهذه الخبرات يجري تصويرها من ناحية علاقات الأشخاص بأشخاص آخرين في ظروف خارجة عن إرادة الإنسان، وحيث يواجه البطل الكوارث والقوى الخارجية التي تلاحقه رغم سعيه لتحقيق الهدف.

---

(1) طارق سيد أحمد الخليفي، مرجع سابق، ص161.

(2) CASEY, Bernadette et al, op.cit, p.71.

(3) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص97.

(4) طارق سيد أحمد الخليفي، مرجع سابق، ص168.

(5) THOMAS, James.-Script Analysis for Actors, Directors and Designers. (Boston: Focal Press, 1999). p.191.

(6) عدلي سيد رضا، البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص37.

ويعرف "أرسطو" التراجيديا بأنها محاكاة لفعل جاد مكتمل أو له طول معين بلغة ممتعة، فالتراجيديا تناقش قدر الإنسان: خيره وشره وعلاقته بالقوى من حوله، وتؤدي إلى التطهر، بمعنى أن هؤلاء الذين يشعرون بالشفقة أو الخوف أوغيرها من المشاعر لابد وأنهم قد تأثروا بالطريقة نفسها، حتي أنهم يصلون إلى شعور مفرح بالتطهر[1].

فأهم ما يميز التراجيديا كنوع درامي القيمة التي تدعم بها الأفراد حيث يرون ما يحدث للشخصيات الدرامية في ظل ظروف مشابهة لهم وكيف يواجهونها، فعقد مثل هذه المقارنة يجعل الأفراد يشعرون أنهم أفضل حالا مما يرون، فالتراجيديا هي الأحداث السيئة التي تحدث للشخصيات النبيلة، التي تقابل أقداراً مفزعة، وأهم ما يميزها هي النهاية المأساوية التي تعتمد على حدوث مثل هذه الأحداث للشخصيات[2].

فالمأساة أرقى أنواع الدراما ككل وأصعبها كتابة وتعريفا، ومن هنا تأتي دوليتها وقدرتها علي اجتذاب المشاهد من شتى الأجناس وعلى مر التاريخ، ولأنها بهذا أيضا تتخطى حدود الإقناع والتسلية لإثارة أسئلة ذات طابع جدلي عميق كعلاقة الإنسان بالقوى العليا وبالعالم المحيط وبالمجتمع وبغيره من الناس وبنفسه، وعن مفاهيم الشر والخير والمسئولية والاختيار والحرية والعدل، وهكذا يتضح أن المأساة الحقيقية تتناول معنى وجود الإنسان في هذا الكون وطبيعته الأخلاقية وعلاقته بما حوله في هذا العالم، ومن هنا جاء تصدرها للدراما وجاء نبل الفعل فيها.

- الميلودراما (Melodrama): الميلودراما مصطلح يتكون من كلمتين يونانيتين هما: (Melos) أى "أغنية"، و(Drama)؛ أى "مسرحية"، وبهذا تكون الترجمة الحرفية للمصطلح دراما غنائية فمدلول المصطلح عند نشأته انطبق على المسرحيات الغنائية، ولكنه يشير الآن إلى لون درامي مختلف تماما وهو المسرحية التى يكتنفها أحداث مفزعة وتقوم على شخصيات مسطحة الدوافع وانفعالات مبالغ فيها ومصادفات متعمدة يستهدف منها إثارة التوتر[3]. والميلودراما شكل درامي وجد عبر التاريخ، وظهر في فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر، وسماتها الأساسية أنها تتضمن موسيقى وأغانى مصاحبة للأحداث، وتقود الشخصيات سواء أكانت خيرة أم شريرة لنهايات ثابتة.

---

(1) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص98-99.

(2) SAYRE, Shay& KING, Cynthia, op.cit, p.73-74.

(3) طارق سيد أحمد الخليفي، مرجع سابق، ص170.

وتعرف الميلودراما اليوم بالشكل الجاد الذي يعمل علي إثارة العواطف، التي غالبا ما تكون قوية وعنيفة، وتميل الحبكة الأساسية لها إلي المبالغة وتتميز مشاهدها بالتغييرات المفاجئة(1).

وعبر التاريخ، حلت الميلودراما محل الدين كأسلوب للتفكير في القضايا الأخلاقية في الحياة، فهي توضح أسباب الصراع بين قوى الخير والشر التي تعد القوي الأساسية في الميلودراما، ولكن بدلا من التركيز على الجانب المخيف كما يفعل الدين، تركز الميلودراما على القضايا الأخلاقية والصراعات، التي تتمثل في خبرات الناس العادية في الحياة اليومية الشخصية، وتجعل الصراع الأخلاقي هو الهدف الأساسي لها، وتتضمن حبكتها عقداً درامية غير متوقعة معتمدة في ذلك على إثارة الأسرار والاحتمالات(2).

وغالبا ما تعرف الميلودراما على أنها موقف درامي عاطفي مبالغ فيه، فهي تخص المشاعر، وبتعبير أكثر دقة، هي تعمل على استفزاز العواطف(3).

فالميلودراما هي لون يمزج بين عنصري التراجيديا والكوميديا، وكان ذلك هو اللون المفضل خلال القرن التاسع عشر، وأصبح يقدم الآن من خلال الدراما التليفزيونية التي تتعرض للخطر والجريمة فالميلودراما تتفق مع التراجيديا في الموقف الجاد ومع الكوميديا في النهاية السعيدة، فهي تتطور من موقف جاد في البداية يحافظ على انفعال المتلقي بتصعيد الخطط التي تديرها القوى الشريرة ثم الحل السعيد في النهاية بتحطم هذه القوى.

- الكوميديا (Comdey): كلمة كوميديا مشتقة من الكلمة اليونانية "Komos" وهى أيضا الملهاة التي تعني المرح الصاخب في موكب الاحتفال بالإله "ديونيوس"(4). فالمعنى اللغوي لهذه التسمية هو "أغنية القرية"؛ وفقا لرأى أرسطو أو "النشيد الماجن" وفقا لرأى غالبية الباحثين المحدثين. فأرسطو يرى أن بذور الكوميديا ريفية، في حين يرى الباحثون المحدثون أن أولى مراحل الكوميديا تتفق في جوهرها مع "النشيد الماجن" وهو نشيد ارتبط أيضا بعبادة الإله "ديونيوس"(5). وتعود في أصولها إلى مصدر يوناني كلاسيكي للمأدبة والأغنية، وتشبه في نشأتها التراجيديا، حيث إنها ارتبطت بالطقوس الدينية الخاصة بعبادة الإله اليوناني "ديونيوس".

---

(1) THOMAS, James, op.cit, p.192.
(2) BUCKLAND, Warren.- Film Studies.(New York: Mcgraw Hill, 2003). p.106.
(3) KDKER, Robert.- Film: Form and Culture. (New York: Mcgraw Hill, 2002). p.159.
(4) طارق سيد أحمد الخليفي، مرجع سابق، ص 169، 171-172.
(5) قاسم كوفحى ومحمد نصار.- تذوق الفنون الدرامية. (الأردن: عالم الكتب الحديث، 2007م). ص24.

وقد ميز "أرسطو" بين التراجيديا والكوميديا من خلال الإشارة إلى أن الكوميديا هي التعامل بأسلوب ممتع لشخصيات عادية في مواقفها اليومية، وبالرغم من مرور الكوميديا بمراحل تاريخية عديدة ومختلفة إلا أن قاعدتها الأساسية تظل تصوير السلوك الإنساني بأسلوب مضحك وترفيهي[1]، والكوميديا تعتمد على الاستخفاف والسخرية وتعارض القرارات، وتعتبر نوعاً من أنواع المتعة، وتحقق أعلى معدلات المشاهدة[2].

ومن هنا يتضح أن الكوميديا هي النظرة المعاكسة للتراجيديا، فالإنسان قد ينظر إلى الحياة وهو في حاجة شديدة إلى الفهم. هذه هي النظرة التراجيدية، وقد يتخذ من الحياة موقفا عقليا يضحك منه على حماقات البشر وهي النظرة الكوميدية، فهي احتفال بالحياة، بقدرة الإنسان على الاستمرار وعلى تخطى الصراعات وذلك من شأنه أن يحدث التوفيق في النهاية التي توصف عادة بأنها نهاية سعيدة[3].

- **الفارس (Farce)**: إن "الهزلية" أو "المهزلة" أو "الفارس" هي إحدى التصنيفات الأساسية للدراما غير الموسيقية، ومصدرها هو الكلمة اللاتينية "Farcire" بمعنى يحشو، وكان المقصود بذلك "حشر بعض المواقف المضحكة في العروض الكنيسة الجادة"، ثم تطور مفهوم الكلمة ليعني تمثيلية كاملة قد تكون طويلة أو قصيرة تنشط في توظيف المرح والتهريج وخلق التناقضات الجادة والحركات البدنية الهازلة بصفة أساسية[4].

و"الفارس" شكل أوسع وأبسط من الكوميديا التي فيها كل شيء يهدف إلي إثارة أقصي درجة من الضحك عن طريق الدعابة الجسدية أو الحركة المبالغ فيها[5].

وإذا كانت الفكاهة في الكوميديا تنبع من مواجهة الشخصية لموقف ما وتصرفها إزاءه، إلا أن الضحك في الفارس ينبع من تأثير المواقف الفكاهية.

وكان "الفارس" كطابع درامي موجوداً منذ بداية الدراما الكلاسيكية في اليونان، كما عاصر "الفارس" الدراما الحديثة في أوربا خاصة في فرنسا في القرن السابع عشر.

وإذا كان "الفارس" يعبر عن تحول المواقف المتناقضة من المستوى النفسي الداخلي إلى المستوى الحركي الخارجي، فإنة يمكن للحركة الجسدية أن تتماشى مع الحركة النفسية[6].

---

(1) THOMAS, James, op.cit, p.192.
(2) SAYRE, Shay& KING, Cynthia, op.cit, p.74.
(3) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص99.
(4) طارق سيد أحمد الخليفي، مرجع سابق، ص172.
(5) THOMAS, James, op.cit, p.193.
(6) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص101-102.

ثانيًا: الدراما التليفزيونية النشأة والمفهوم

- النشأة: اعتمد التليفزيون المصري في بداية نشأته على المسرح والسينما اعتمادا كبيرا[1].

وواجه التليفزيون عند بدايته مشكلة تكوين فريق خاص به يقوم بالإنتاج الدرامي، فاضطر إلى الاعتماد على مجموعة من المشتغلين بالمسرح والسينما، مما أدى إلي تأثر التمثيل والإخراج التليفزيوني بفنون المسرح والسينما، فاعتمد التليفزيون على المسرح ونقل إلى المشاهدين في بيوتهم ما كانت تعرضه بعض المسارح، وأنشأ ست فرق مسرحية خاصة به، وقامت هذه الفرق بإنتاج بعض المسرحيات، وكذلك اعتمد التليفزيون على الأفلام السينمائية لسد النقص في البرامج وحتى يتغلب التليفزيون على مشكلة ندرة المخرجين المتخصصين في الإخراج وقام بإرسال مخرجين إلى الخارج لدراسة فن الإخراج التليفزيوني.

وكان من بين المشاكل التي واجهها التليفزيون أيضا مشكلة عدم توافر المؤلفين أو المعدين الذين يستطعيون الكتابة للتليفزيون وفقا لخصائص هذه الوسيلة، ويضاف إلى ذلك مشكلات خاصة بالممثل التليفزيوني، ومشكلات متعلقة بالإمكانيات المتاحة لتصوير العمل التمثيلي، وما يستغرقه ذلك من ديكور ومناظر وملابس وماكياج وكاميرات وغيرها من الجوانب التي يتطلبها الإنتاج التليفزيوني.

وقد استطاع التليفزيون المصري أن يتغلب علي تلك المشاكل، واستطاع أن يكون فريقًا مدربًا وملماً بقواعد الفن التليفزيوني. ومع تكوين هذا الفريق، وتوافر الإمكانيات اللازمة، استطاع التليفزيون أن يعتمد على نفسه، وظهرت أشكال مختلفة للتمثيليات التليفزيونية التي تناولت موضوعات متعددة واتخذت قوالب درامية مختلفة شملت الكوميديا والتراجيديا[2].

- مفهوم الدراما التليفزيونية: الدراما التليفزيونية، فن خاص بالتليفزيون، يختلف عن الدراما الإذاعية، والدراما المسرحية، والدراما السينمائية، وترتكز دراما التليفزيون على أساس يختلف عن الأساس الفني المعروف الذي يمثل على خشبة المسرح، أو في السينما، وأساس هذه الدراما تستند على خصائص التليفزيون كوسيلة للتعبير ووظيفته وجمهور مشاهديه[3].

---

(1) سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص114.
(2) عدلي سيد رضا.- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون،مرجع سابق ص135-136.
(3) يوسف مرزوق.- فن الكتابه للإذاعة والتليفزيون. (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2009م). ص299.

وتعتبر الدراما التليفزيونية من أهم الأشكال الدرامية في العصر الحاضر لما تتمتع به من خصائص وإمكانيات تفيد الانتشار الجماهيري للتليفزيون، مما يجعل من الضروري في الدراسات الإعلامية الاهتمام بدراسة مضمون الدراما التليفزيونية[1].

وتقدم "فوزية فهيم" في كتابها "التليفزيون فن" تعريفا للدراما التليفزيونية جاء فيه أن "هذه الدراما شأنها شأن كل الدراما لا تخرج عن كونها قصة ذات هيكل وبناء وخط درامي، تؤلف خصيصا للتليفزيون، أو يعدها المعد عن قصة أو مسرحية مقروءة، وفي كلتا الحالتين لابد أن تحكي الصورة التليفزيونية ما يقوله النص بحرفية وذكاء وبساطة ووضوح يجذب المشاهد"[2].

ويعرف "جون تلتش" (John Tulloch) الدراما التليفزيونية بأنها إدراك إنتاج القصص والأساطير، وتتضمن صراعات المعاني بأساليب مختلفة[3].

وتعرف الدراما التليفزيونية بأنها شكل درامي اعتمد على شكل الإنتاج المسرحي، ونقلت مباشرة عبر الشاشة الصغيرة واعتمدت على تقاليد المسرح[4].

ويري "جون تلتش" أن الدراما تنقسم إلى ثلاث فئات على النحو الآتي:

- فئة مشتقة من المسرح، وهذه الفئة تظهر في الشكل الكلاسيكي للمسرحية.
- فئة ترتبط بالسينما، وتوجد هذه الفئة في الأشكال الخاصة بالسينما والمتمثلة في الأفلام.
- فئة خاصة بالتليفزيون، وهي فئة قد تكون أكثر أو أقل تحديدًا وتتمثل في المسلسلات والسلاسل والأفلام[5].

تأخذ الدراما التليفزيونية عدة أشكال منها: المسلسل والتمثيلية التليفزيونية. والموضوع هو الذي يفرض الشكل الذي يقدم به[6]. وتتضمن قوالب الدراما التليفزيونية بالإضافة إلى المسلسل والتمثيلية التليفزيونية السلسلة والفيلم التليفزيوني والفيلم السينمائي الذي يتم عرضه في التليفزيون وفيما يأتي تعريف لكل شكل من هذه الأشكال الخاصة بالدراما التليفزيونية.

---

(1) سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص111.
(2) سمير الجمل، مرجع سابق، ص23.
(3) THORNHAM, Sue & PURVIS, Toney, op.cit, p.24.
(4) CASEY, Bernadette, op.cit, p.72.
(5) THORNHAM, Sue& PURVIS, Toney, op.cit, p.22.
(6) مني الصبان.- المونتاج في الدراما التليفزيونية وعالم الفيلم الاليكتروني. (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2001م). ص16.

ثالثاً: القوالب الفنية للدراما التليفزيونية

أ- المســلســل: يعدّ المسلسل من أشكال الدراما التي حلت محل المسرحية التليفزيونية[1] كشكل تليفزيوني بارز[2]، وقد كان المسلسل البداية الحقيقية للدراما التليفزيونية. والتليفزيون يفخر بأنه قدم مثل هذا النوع من الدراما الذي يتميز به عن المسرح والسينما، فيعتبر هذا النوع إنتاجا تليفزيونيا خالصًا رغم أن الإذاعة قد سبقت التليفزيون إليه، وقد تميز التليفزيون عن المسرح والسينما بهذا النوع من الكتابة الدرامية[3].

وتعد مصر أول دولة عربية تنتج المسلسلات العربية التي قدمها التليفزيون، وقد استمدت فكرتها من التليفزيون الأمريكي، ومن أوائل المسلسلات التي أنتجها التليفزيون المصري "هارب من الأيام"، و"عادات وتقاليد"، و"الرمال الناعمة" عام 1961م[4].

والمسلسل يشبه الرواية ويعتمد تكنيكيا يملي وجود خط رئيسي وخطوط فرعية وعديد من الشخصيات التي يوزع عليها الروائي فكرته مع وجود الروائي الذي غالبا ما يتعلق برواية قصص أجيال في أزمنة مختلفة[5].

وتعرف "مني حلمي" المسلسل بأنه: عبارة عن مجموعة حلقات تمثيلية متتابعة يستغرق عرضها دورة متكاملة (من خمس إلى ثلاث عشرة حلقة أو أكثر)، وتنتهي كل حلقة بسؤال مجهول وتؤدي كل منها للحلقة التالية في تسلسل ومنطقية، بمعني أن تنتهي كل حلقة بقيمة درامية مثيرة لتعليق المشاهد لمتابعة الحلقة الثانية[6].

ويعرف "عبد القادر القط" المسلسل بأنه "شكل فني خاص يتميز بسمات معروفة لشد المشاهد إلي متابعته، ويجد المشاهد متعة كبيرة فيما يثيره من توقع وما يصوره من صراع يكون أحيانا بين الشخصية وأهوائها ونزعاتها المختلفة، وأحيانا بينها وبين شخصيات أخرى، وتتعرض فيه الشخصيات لمواقف نفسية واجتماعية وخلقية تثير الإشفاق أو التعاطف أو النفور.. كل ذلك من خلال حادث ممتد متطور حافل بالحياة والحركة والمفاجأة والتحول[7].

---

(1) في بداية عصر التليفزيون في مصر، قدمت على شاشته مسرحيات من مسرح التليفزيون.
(2) NELSON, Robin, op.cit, p.1.
(3) عادل النادي.- مدخل إلي فن كتابة الدراما. (تونس: المطبعة العربية، 1987م) ص221، 226.
(4) عدلي سيد رضا.- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص136.
(5) سمير الجمل، مرجع سابق، ص43.
(6) مني حلمي رفاعي حسن. التعرض للدراما المصرية في التليفزيون وإدراك الشباب المصري للعلاقة بين الجنسين. رسالة ماجستير غير منشورة. (القاهرة: كلية الإعلام، قسم الإذاعة والتليفزيون، 2003م). ص91.
(7) عبد القادر القط.- الكلمة والصورة. (القاهرة: المركز القومي للآداب، 1989) ص192.

فالمسلسل في شكله الفني يعتمد علي مجموعة من المواقف التي تقوم على توتر الأعصاب وتجذب الانتباه، ويعتبر عنصر التشويق من أهم عناصر المسلسل.

والمسلسل تمثيلية مقسمة إلى مجموعة من الحلقات المتتالية بحيث يؤدي كل منها للأخرى في تسلسل ومنطقية، ورغم وجود قانون ثابت للمسلسلات، إلا أنه قد تعارفت أقسام الدراما في محطات التليفزيون البريطانية على أن حلقات المسلسل إما ثلاثية أو خماسية أو سباعية على الأكثر[1].

فالمسلسل هو شكل برامجي ذو مجموعة مستمرة من الشخصيات- إلى حد ما – ومواقف روائية مختلفة في الحلقة، فهو يتسم بوجود الشخصيات نفسها تقريبا الذين يعلنون تدريجيا عن سماتهم والبيئة المحيطة بهم، ويبدو أن الأشخاص وقصصهم يعيشون في عالم منغلق أو في حلقة تلو الأخرى يقدم تنوعات للأفكار نفسها بالخطوط نفسها والردود العاطفية والجسدية[2].

ويتضمن المسلسل قصة متطورة لأجزاء عديدة، وفيها شخصيات وأحداث مستمرة تتطور في كل حلقة[3]. ويميل فهم المسلسل إلي ربط هذه الأجزاء مع بعضها بعضاوتزودها بعنصر الاستمرار والتطور الروائي من حدث لآخر[4].

والمسلسل كشكل درامي به عدد من السمات لا تتوافر أيضا في الفيلم كشكل أو قالب درامي. ففي المسلسل التليفزيوني على الرغم من أن نهاية كل حلقة عادة ما يستنتج منها الفكرة الأساسية، وتتزايد الألفة مع الشخصيات وأوضاعها من خلال تصاعد الخطوط الدرامية للعمل التي تنسج داخل المسلسل، كما أن المسلسل كقالب درامي يتسم بالمرونة أكثر؛ وذلك لإمكانية رسم الأحداث والخطوط الدرامية المرتبطة في كل حلقة.

وهناك مسلسلات قصيرة (تتكون بداية من 3-12 حلقة) وهي أساسا تكون دراما ذات قصة واحدة أساسية[5].

وبشكل عام، فإن المسلسلات عادة ما تكون سباعية، أو ثلاث عشرة حلقة من أجل تغطية دورة تليفزيونية كاملة على مدى ثلاثة عشر أسبوعا لو أذيع المسلسل أسبوعيا، أو

---

(1) سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص119.

(2) KDKER, Robert, op.cit, p.214.

(3) BIGNELL, Jonathan.- An Introduction to Television Studies. (London; New York: Routledge, 2004).p.94.

(4) ELLIS, John.- Visible Fictions: Cinema, Television, Video. (London; New York: Routledge, 1992). p.147.

(5) CORNER, John.- Critical Ideas in Television Studies. (U.K: Clarendon Press Oxford, 1999). p.57-58.

خمس عشرة حلقة، أو تكون ستة وعشرين حلقة لتغطية دورتين كاملتين، أو ثلاثين حلقة لتغطية شهر كامل لو أذيع المسلسل يوميا[1].

ومن أبرز العيوب الخاصة بالمسلسل بطء الإيقاع وتشعب الأحداث وتداخلها وكثرة الشخصيات الرئيسية والثانوية وتنوع الدلالات الاجتماعية والسلوكية[2].

وكل المسلسلات التليفزيونية واحدة، وكلها تتضمن شخصيات وعلاقات مستمرة بين تلك الشخصيات، فهى تتضمن مغامرات مستمرة لشخصية أو مجموعة من الشخصيات تتطور لتحقيق هدف محدد[3].

فالمسلسلات جميعها ذات حلقات متصلة وشخصيات واحدة ويتم تطوير الصراع والشخصيات منذ الحلقة الأولي حتى نهاية الحلقة الأخيرة[4].

ب- السـلسـلـة: اعتمد التليفزيون على السينما في السلسلة حيث إنها قدمت كثيراً من السلاسل الفيلمية، كل سلسلة مكونة من عدة أفلام[5].

وتعرف السلسلة كشكل من أشكال الدراما التليفزيونية، بأنها رواية مفتوحة ذات خط درامي مفتوح يستمر من حلقة لأخرى[6].

والسلسلة تكون حلقاتها منفصلة، أي أن كل حلقة تنتهي بنهاية أزمتها، أو بحل عقدتها هي وحدها، أو بمعنى أدق كل حلقة من حلقات السلسلة بمثابة تمثيلية مستقلة لها بداية ووسط ونهاية، حيث تعتبر الحلقة الواحدة من السلسلة عملا دراميا كاملا، لأن كل حلقة تبدأ بداية جديدة ليست لها علاقة بنهاية الحلقة التي سبقتها، والعلاقة الوحيدة التي تكون بين الحلقات هي وجود شخصية رئيسية تقوم بالبطولة في كل الحلقات[7].

وتعرف "جيهان أحمد" السلسلة، أنها مجموعة حلقات تمثيلية تعالج معاني تضمنها فكرة واحدة أو موضوع واحد، وكل حلقة فيها قائمة بذاتها بحيث يمكن للمشاهد متابعة بعضها دون الأخرى، وكل حلقة فيها تعالج قضية محكمة كاملة الأحداث وتعتبر تمثيلية قائمة بذاتها في تناولها الدرامي[8].

---

(1) عادل النادي، مرجع سابق، ص226.
(2) عبد القادر القط، مرجع سابق، ص.15
(3) GOLDBERG, lee& ROBKIN, William.- Successful Television Writing. (Canada: Wiley, 2003). p.13-14.
(4) مني الصبان، مرجع سابق، ص16-17.
(5) عادل النادي، مرجع سابق، ص222.
(6) KDKER, Robert, op.cit, p.214.
(7) مني الصبان، مرجع سابق، ص17.
(8) جيهان أحمد فؤاد عبد الغني.- دور الدراما التليفزيونية في تشكيل أتجاهات الطفل نحو أختيار المهن. رسالة ماجستير غير منشورة. (القاهرة: كلية الإعلام، 1999م). ص178.

ج- التمثيلية التليفزيونية: هي عمل فني متكامل القصة والحدث، وتدور قصتها المحكمة حول فكرة واضحة، ويمكن تصنيفها طبقا لموضوع قصصها، كما يمكن أن تصنف تبعا لجمهور المشاهدين الذين تخاطبهم التمثيلية حيث إن هناك تمثيليات خاصة بالأطفال وأخرى بالكبار[1].

والتمثيلية التليفزيونية هي شكل درامي يعتمد غالبا علي قصة قصيرة أو رواية بعد حذف تفاصيلها لإنتاجها بإمكانيات التصوير والإخراج التليفزيوني، وغالبا بديكورات داخلية لعرضها في سهرة درامية تليفزيونية، ولا تزيد مدة التمثيلية التليفزيونية عادة عن ساعتين، وتعالج قصتها قضايا ومشكلات اجتماعية[2].

ويعرف "يوسف مرزوق" التمثيلية التليفزيونية بأنها عبارة عن قصة مروية بوساطة شخصيات شبيهة بشخصيات الحياة، وهذه الشخصيات تتميز بأنها مثيرة للاهتمام ويجرى على ألسنة هذه الشخصيات حوار واضح[3].

ما سبق يشير إلى أن التمثيلية التليفزيونية وحدة كاملة يتوافر فيها البناء العضوي للدراما، وهي شكل من أشكال الدراما التليفزيونية، وتدور حول فكرة واضحة المعالم سليمة التكوين ومنضبطة في الوقت نفسه، وتقدم التمثيلية دفعة واحدة، وطولها في الغالب بين نصف الساعة والساعة والنصف[4].

د- الفيلم التليفزيوني: هو فيلم روائي طويل ينتجه التليفزيون ويشبه الأفلام السينمائية، وتتوافر فيه العناصر الدرامية ويقدم دفعة واحدة في فترة زمنية تتراوح ما بين 90 و120 دقيقة[5].

والأفلام التي تصور خصيصا للتليفزيون، تجيء أغلبيتها نقلا عن الفن السينمائي، وأن الهدف من إنتاج أفلام خاصة بالتليفزيون هو دفع الإنتاج السينمائي إلى مختلف الموضوعات الاجتماعية والتاريخية والدينية والعلمية، وهناك من يرى أن الأفلام التي تصور خصيصا للتليفزيون، تجيء أغلبيتها نقلا عن الفن السينمائي[6].

---

(1) عبد الرحيم درويش، مرجع سابق، ص23.
(2) محمد مهني. - المدخل إلى الراديو والتليفزيون: أشكال البرامج وإنتاجها. (القاهرة: كلام للنشر والتوزيع، 2003م). ص19.
(3) يوسف مرزوق، مرجع سابق، ص303.
(4) عبد الرحيم درويش، مرجع سابق، ص24.
(5) جيهان أحمد فؤاد عبد الغني، مرجع سابق، ص176-177.
(6) سامية احمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص126، 142.

هـ- الفيلم السينمائى الذى يعرض فى التليفزيون: الفيلم إما أن يكون فيلما تليفزيونيا أو سينمائيا، والفيلم السينمائي هو إنتاج درامي يتم في استوديوهات السينما بأدوات خاصة بفن السينما وبطرق إنتاج سينمائية تختلف بشكل كبير عن الإنتاج التليفزيوني[1].

وتعرف السينما التليفزيونية بأنها أفلام روائية أعدت للسينما ثم أعيد عرضها علي شاشة التليفزيون، وتعتمد موضوعاتها علي القصة الروائية المؤلفة من نسيج الخيال، التي لم تحدث في واقع الحياة، ولكن من الممكن أن تتشابه وتتلاقى مع مظاهر الحياة، وقد تحدث فعلا. وقد تتشابه شخصيات هذا الفيلم مع بعض الشخصيات المعروفه والعامة، وهي أفلام تعتمد على التمثيل والصناعة الفنية وكل ما يحاكي الطبيعة في براعة وجمال وصدق[2].

فقد يستعير التليفزيون بعض الأشكال الروائية من الوسائل الأخرى مثل السينما، فالفيلم السينمائي قد يتم عرضه في التليفزيون، في الوقت نفسه الذي لا تستطيع فيه السينما أن تستعير بشكل ما الأشكال الخاصة بالتليفزيون[3].

والفيلم هو شكل فني يعرف بصور متحركة، ويعرفه الناقد والكاتب الأمريكي "جون هاورد لاسون" (John Haward Lauson) بأنه "صراع مرئي صوتي يتضمن علاقات مكانية وزمانية، ويستمر من المقدمة حتي تطور الأحداث ثم الذروة، فهو بمثابة أخبار قصة قصيرة"[4]. فهو محدد بزمن قصير، لذلك يكون أقرب إلي شكل القصة القصيرة في الإحساس الأدبي المعتمدة على موقف وإثارته من جميع جوانبه[5].

فالفيلم السينمائي هو وسيط فريد قامت إمكانياتة بفصله عن الأشكال الفنية الأخرى مثل التصوير والنحت والرواية، وهو أيضا أكثر أشكاله شيوعا وقوة وبسطًا لسرد القصص، فيشارك عناصرعديدة في القصة القصيرة والرواية، وحيث إن الفيلم يقدم قصصه في شكل درامي تماما، فهو أيضا يشابه بشكل أكثر المسرحية، فكلا الشكلين تمثيل أدبي للعمل الدرامي للعرض أكثر مما يحكي لما يدور[6].

وبهذا، فإن مصطلح السينما التليفزيونية يشمل الأفلام السينمائية التي تعرض في دور العرض ثم عن طريق الشاشة الصغيرة، عن طريق إعداد نسخة من الفيلم السينمائي تعد

---

(1) محمد مهني.- المدخل إلي الراديو والتليفزيون: أشكال البرامج وإنتاجها، مرجع سابق، ص18.
(2) سامية أحمد علي.- النماذج البشرية في السينما التليفزيونية: دراسة تحليلية. (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1992م) ص11.
(3) ELLIS, John , op.cit, p.146.
(4) DICK, Bernard.- Anatomy of Film. (New York: St Martin's Press, 1998). p.1-2.
(5) سمير الجمل، مرجع سابق، ص43.
(6) مصطفي محرم.- مدخل إلي النقد السينمائي. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م). ص129.

خصيصًا للعرض في التليفزيون، ويوجد بالتليفزيون جهاز لعرض الأفلام يقوم بنقل الأفلام السينمائية إلى صورة تليفزيونية، وبذلك تتم مشاهدة الأفلام على شاشة التليفزيون[1].

وعند عرض الفيلم السينمائي على شاشة التليفزيون، يصبح عملا تليفزيونيا كونه أصبح مادة تليفزيونية تبث عبر ساعات البث التليفزيوني[2].

ومما سبق عرضه، يتضح أن هناك أنواعاً رئيسية للإنتاج التليفزيوني تتمثل في الأفلام والتمثيلات والمسلسلات[3]. وهناك أشكال أخرى يستعيرها التليفزيون من السينما، وهو الفيلم السينمائي الذي يتم عرضه في التليفزيون كما سبق التوضيح عند الحديث عن مفهوم السينما التليفزيونية.

ومن هنا يمكن تحديد الأشكال الخاصة بالدراما التليفزيونية وهي: المسلسل، والسلسلة، والتمثيلية، والفيلم التليفزيوني، والفيلم السينمائي الذي يتم عرضه في التليفزيون.

رابعًاً: العلاقة بين الرواية والبناء الدرامي

عند النظر إلي البناء الدرامي للأشكال التليفزيونية يتضح أنه في مجمله أشبه بالراوية ويحمل كثيراً من خصائصها، والرواية في إطار علاقتها بالدراما تشير إلى عناصر البناء والتطور وأخبار القصة[4].

فالدراما كالقصة تسرد سلسلة من الأحداث وتصف شبكة من العلاقات التي يتورط فيها مجموعة من الأشخاص، وينشأ بين هؤلاء الأشخاص صراع يجذب الانتباه ويؤدى إلى مزيد من التوتر والتشويق.

وبهذا، يمكن القول إن مكونات الدراما في كل دراما وفي كل قصة تشمل الشخصيات، والحبكة، والفكرة، والمكان، والزمان، والصراع[5].

والبعد الروائي في التليفزيون له طرق وأساليب متنوعة لوضع الروايات معًا من خلال الكلمات والصور، التي تجذب الانتباه في مجالات البحث الحديث.

---

(1) سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص139.
(2) عبد الباسط سلمان.- الإخراج والسيناريو في السينما والقنوات الفضائية التليفزيونية ومؤسسات أخري. (القاهرة: الدار الثقافية للنشر، 2006م). ص162.
(3) نبيل راغب.- النقد الفني. (القاهرة: المصرية العالمية للنشر، 1996م). ص241.
(4) KAKER, Robert, op.cit, p.154.
(5) عبد الرحيم درويش، مرجع سابق، ص20.

وهناك فرق بين مناقشة الرواية كأحد مظاهر التأليف التليفزيوني ومناقشتها كشكل تليفزيوني، فالرواية هنا تعني شكل القصة. وهناك عديد من الأساليب لكيفية أخبار القصة وفقا للعناصر المختلفة التي تتضمنها القصة.

وقد عرف "بردول، تومسون" (Bordwell, Thompson) الراوية بأنها "سلسلة من الأحداث يربطها علاقات سببية تأثيرية تحدث في زمان ومكان معين"[1].

ومن هنا، انتبه كثيرون إلى قيمة الدراما التليفزيونية المكتوبة في قالب أدبي بحيث يمتزج الفن التليفزيوني مع الفن الأدبي في تجانس تام مثل لحام جسمين مختلفين بدقة بحيث لا ترى موضع اللحام، ويصبح الجسمان بالنسبة للناظر جسما واحدا متماسكا.

والنص المكتوب للتليفزيون بروح أدبية مدركة لحرفية وإمكانيات التليفزيون هو نص يجوز أن يقرأ منفصلا كعمل أدبي ولكنه يحتاج دائما لترجمته تليفزيونيا من خلال العناصر الفنية المتعددة، ومن خلال ذلك، حدثت مصالحة بين الرواية والتليفزيون لإنتاج هذا التزواج باسم "التليرواية"[2].

إلا أن هناك من يرفض هذا - أي قول الدراما قصة - ويرى أن القصة ليست هي الدراما، فالقصة سلسلة من الأحداث المشوقة، تبني بعناية ودقة، وتثير الاهتمامات والانفعالات والتفكير، أما الدراما فتجعل الفرد يعايش الأحداث والأفكار والشخصيات، وتجعله يرى الشخصيات وهي تفكر وتتكلم وتتصرف، أي أن القصة تحكي بواسطة السرد علي لسان شخص، أما الدراما فتؤدى، إلا أن الفروق بين القصة والدراما ضئيلة جدا، فالاثنان يعتمدان علي أسلوب رواية القصة ويدلل على هذا أنه قد تحدث في بعض الأعمال الدرامية أن يحكي شخص أو يسرد قصة لشخصية أخري في إطار العمل الدرامي نفسه[3].

وتعرف مكونات العمل الدرامي أولا بالقصة التي يخبر بها العمل الدرامي والأحداث والشخصيات التي تمثل، والحبكة التي هي الملخص الأساسي للقصة والرواية وهي تعد بمثابة أخبار القصة من خلال الطريقة التي تضع بها عناصر القصة معا وتتشكل وترتبط[4].

---

(1) CORNER, John, op.cit, p.117.

(2) سمير الجمل، مرجع سابق، ص12، 23، 34.

(3) عبد الرحيم درويش، مرجع سابق، ص21.

(4) KAKER, Robert, op.cit, p.34.

فالتصميم الأدبي للدراما يشير إلى عناصر البناء الخاصة بها بداية من "الاسكربت"، والقصة والأفكار التي تتضمنها، والأحداث والأفعال، والشخصيات وأسمائها، والحوار، وعنوان العمل الدرامي والمعاني الضمنية التي يحتوى عليها النص.

وهناك التصميم المرئي الذي يتضمن الأزياء والملابس والماكياج والإضاءة والألوان وأداء الممثل وحركات الكاميرا[1].

وبصفة عامة، فإن عناصر البناء الدرامي للأشكال الخاصة بالدراما التليفزيونية واحدة تتمثل فيما يأتي:

- تقديم الشخصيات والصراعات.
- توظيف البطل أو الأبطال في سلسلة من الأفعال لحل الصراع، ولكن تظهر عقبات جديدة دائما في طريقهم، ثم تغير الموقف الدرامي.
- تصرف البطل ورد فعله للتغيير في الموقف والعقبات الجديدة التي تقدم ويدخل في حلقة جديدة من الأفعال التي تدفعه ليصدق أن الموقف تحت السيطرة، ولكن في النهاية يكتشف أنه خطأ، ويصبح الموقف أكثر سوءا بمعنى أنه يضع عقبات جديدة بينه وبين تحقيق هدفه، وتطور الموقف الدرامي لعدم وجود أمل.
- يصل البطل للحل، ويتغلب على عقباته وتحل الصراعات ويحقق هدفه[2].

خامسًاً: عناصر البناء الدرامي

أى فيلم روائي أو تمثيلية تليفزيونية أو مسلسل لابد من أن يحوى بناء درامياً يسلسل الأحداث، حيث إن البناء الدرامي إنما يكون المخطط الذي ينتهج العمل ككل، فالبناء الدرامي يوجد بشكل إجبارى في أى عمل روائي، فهو الذي يؤسس العمل ككل كونه الموجه نحو موضوع العمل وكونه الأساس الذي تنشأ عليه الأحداث والموضوعات، ولذا كان البناء الدرامي هو المحطة الرئيسية التي يستند عليها كاتب السيناريو في بناء أى عمل روائي يقدم عليه.

والبناء الدرامي- بالرغم من أنه يشكل الأساس الرئيسي للعمل الروائي- فهو يختلف من كاتب إلي آخر كون الرؤيا أو المخيلة التي يتمتع بها الكاتب تتفاوت من واحد لآخر، ومع ذلك تبقى المقومات التي يستند عليها البناء الدرامي واحدة أساسية، فالأعمال مهما اختلفت ومهما تباينت لابد وأن تحمل عناصر ثابتة تركز العمل الروائي، فهي عناصر لا يمكن الاستغناء عنها

(1) BENSHOFF, Harry& GRIFFIN, Sean.- America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies. (U.S.A: Blackwell, 2004). p.4.
(2) GOLDBERG, Lee& ROBKIN, William, op.cit, p.19- 20.

مهما كانت طبيعة العمل، وهي في الوقت نفسه تتطور أثر العلاقات التي تربطها لتحقق في النتيجة دراما متكاملة، حيث إن كل عنصر من عناصر الدراما إنما يرتبط بالعناصر الأخرى بشكل أو بآخر، وواجب توافرها بالإجماع لإكمال البناء الصحيح، فلا يمكن الاستغناء عن أي عنصر من العناصر التي تخلق الدراما إلا ما ندر، **والعناصر الرئيسية للدراما هي:**

أ- الفكرة: هي العنصر الأساسي للدراما وتستخدم لإلقاء الضوء والتركيز على كل من الحبكة والشخصيات[1].

فالفكرة من العناصر المهمة في مكونات العمل الدرامي حيث تحاول المادة الدرامية نقلها للجمهور في المقام الأول[2].

وتتطرق فكرة العمل الدرامي إلى معنيين[3]:

- أنها قد تعني الموضوع الرئيسي للدراما.
- أنها قد تعني المغزى أو الهدف من العمل الدرامي.

وتكمن قيمة كل الأعمال بالفكرة التي تحقق العمل أساسا، فهناك فكرة وراء كل عمل، ومهما كانت نتائج العمل فلابد أن تكون وراء العمل فكرة سواء تحققت الفكرة من وراء إنتاج العمل أو أنها لم تتحقق، فالفكرة في أي عمل درامي تقود إلى مجموعة من الأشكال التي تظهر في العمل ذاته بناء على ما تحمله الفكرة من موضوعات عديدة حيث إن أي عمل درامي له فكرة مسبقة وهذه الفكرة توجه المخرج قائد العمل الدرامي في اختيار جملة من الأشكال التي تعكس بدورها جملة من التفاصيل الدقيقة والموضوعات ذات الأهمية في نفس المتلقي، فكثير من الأعمال السينمائية والتليفزيونية ترمي لأهداف وتنكشف هذه الأهداف من خلال فكرة العمل[4].فالفكرة ليست شعارات صاخبة يفرضها الكاتب على النص؛ وإنما هي جزء مرتبط بالنسيج الدرامي حيث تتبلور من خلال الشخصيات والمواقف[5].

فالعمل الدرامي كما حدده "سد فيلد" (Sad Field) لابد أن يتضمن بداية ووسط ونهاية. فالبداية تحوى عادة المقدمة أو الاستهلال وتمهد إلى دخول الأحداث وتبشر في سير نوع العمل ومن ثم تعمل على خلق الافتراض الذي يسعى له العمل، وفي الوقت نفسه تفصح عن الشخصيات والعلاقات التي تربط تلك الشخصيات وتحدد في ذات الوقت الزمان والمكان

---

(1) THOMAS, James, op.cit, p.101.
(2) NELMES, Jill.- An Introduction to Film Studies.(London: Routledge, 2007). p.78.
(3) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص102.
(4) عبد الباسط سلمان، مرجع سابق، ص177.
(5) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص103.

والشكل العام لطبيعة الموضوع، وتنذر بما سينجم أو يحدث من تطور وتبلور لكل مجرى الأحداث لكي تكون مقبولة. وبعد ذلك تأتي نقطة الهجوم في مرحلة الوسط وهي نقطة لبداية تأزم الأحداث كون أن هذه النقطة هي التي تشعل الفتيل وتصعد بالأحداث بعد أن عهد لها، وهي في الوقت ذاته تكون المقدمة للصراع أو المقدمة للأزمة التي تفتعل الحبكة وتبلور الصراع، حيث لا قيمة للعمل ما لم تكن هناك أزمات أو يكون هناك صراع لكي تكون الحبكة، حيث إن الحبكة لا يمكن أن تكون ما لم يكن هناك صراع، وما إن تظهر الأزمة بعد نقطة الهجوم تتوالي أزمات مرتبة ومنتظمة تعقد سيرأحداث العمل الدرامي وتخلق في الوقت نفسه أزمات درامية أخرى ليكون الصراع متطوراً ومتشتتاً ومعقداً للغاية ومن الصعب حله أو فكه، وهو الأمر المطلوب في العمل الدرامي الناجح.

وبعد أن تتطور الأزمات تكون هناك جملة من التعقيدات التي تكون مجتمعة التعقيد أو الحبك، كون أن الأزمات تخلق الحبكة الدرامية أو الصراع والواقع إن هذا الصراع يبقى مع مرحلة الوسط ومتناوب حتى تأتي الذروة التي تحسم ذلك التأرجح وتحدد فيما لو ينتصر البطل أو يخسر أمام الخصم، أى أن الذروة تكون هنا قمة الأحداث التي ستنفرج أو تحل حلا سلبيا أو إيجابيا، فالذروة هي المرحلة الأخيرة من الأحداث، حيث إن الحل يأتي مباشرة بعد الذروة التي تمهد لنهاية العمل وتكشف المصير وتنذر بالنهاية، فهي قمة التأزم المنفرج، أي أنها اللحظة الأخيرة التي ستتشف انتصار البطل أو انتحاره أمام الغريم أو الخصم[1].

ويجب أن تتوافر في الفكرة الدرامية عدة عناصر:

- **الجدة:** بالرغم من أنه قد لا توجد أفكار تعتبر جديدة كل الجدة، إلا أن الجدة والحداثة تأتي من الرواية التي يتناول بها الكاتب موضوعة من خلال تبنيه لوجهة نظر يعرضها من خلال العمل الدرامي.

- **المطابقة:** العمل يحكي أحداثا لكنه لا يصل إلي تأثيرة لمجرد رواية الأحداث، وإنما عن طريق إثارة المتفرج عاطفيًا أو وجدانيًا ويجعل الفكرة تنبض بالمشاعر التي يشعر بها المتفرج.

- **التعقيد الدرامي:** تعطى الفكرة الفرصة للصراع وتطور الحدث.

- **التطبيق العملي:** بحيث تكون فكرة العمل الدرامي قابلة للتنفيذ، وفيها يجب أن تراعي التكلفة الإنتاجية، والصعوبات التقنية قد تحول دون التنفيذ[2].

---

(1) عبد الباسط سلمان، مرجع سابق، ص158-160.
(2) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص103-104.

- **يجب أن:** تحمل الفكرة قيمة إنسانية تهم أكبرعدد ممكن من الناس.
- **يجب ان:** تكون الفكرة صادقة ولها حقيقية موضوعية بالنسبة لكل الناس.
- **يجب أن:** تتعلق الفكرة بمشكلة أو قضية من القضايا التي تواجه الإنسان.
- **يجب أن:** تكون الفكرة مركزة وواضحة بالنسبة للجمهور.

والفكرة هي المادة الأساسية للراوية، ولا يمكن أن توجد رواية بدون مادة أساسية، ومن الضروري وجود فكرة واضحة يمكن التعرف عليها بسهولة لإنشاء رواية، فالفكرة هي محصلة وخلاصة الرواية، ويمكن أن تحدد في جملة واحدة أو سطر واحد وأن تصاغ بوضوح دون غموض أو التواء[1].

ب- الحبكة: يضع أرسطو الحبكة في مقدمة العناصر التي تكون الدراما، لأن الحبكة هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل، فالحبكة هي خط تصور قضية، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات والأفكار وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها[2].

فالحبكة هي تطور منطقي للأحداث[3] وتجرى فيه الأحداث بشكل منطقي وترتبط بعضها ببعض بشكل سلبي[4].

وينقسم الحدث التي تتضمنه الحبكة إلي لونين فقط، هما الحدث البسيط والحدث المركب، والحدث البسيط ذلك الحدث الذي يتطور بحدوث تغيير في مصير البطل دون انقلاب، وهو الذي يعتمد في بنائه على قصة أو حدوتة واحدة، أما الحدث المركب فهو الحدث الذي يتضمن الإنقلاب أو الاكتشاف أو الاثنين معا، ويعتمد في تركيبه على قصة أو حدوتة رئيسية تغذيها قصة أو حدوتة فرعية أو أكثر من ذلك، أي أن هناك خطأ رئيسيًا واحدًا لتطور الحدث الأول، بينما خيط فرعي أو أكثر يسير جنبا إلى جنب مع الخط الرئيسي الذي يغذيه ويقوى منه إما بالاتفاق أو المعارضة مع الحدث الثاني[5].

أنواع الحبكة: الحبكات أنواع منها المبني بناء محكما، والمفكك والبسيط والمعقد وأجودها في نظر "أرسطو" تلك الحبكة التي تتوافر فيها الوحدة العضوية، أي يتولد كل حدث من سالفه دون افتعال وإنما على أساس من الحتمية أو الاحتمال.

---

(1) عدلي سيد رضا.- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص57- 58.
(2) سامية احمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص154.
(3) سمير الجمل، مرجع سابق، ص 17.
(4) NELMES, Jill, op.cit, p.78.
(5) عبد العزيز حمودة، مرجع سابق، ص91- 92.

وأضعف أنواع الحبكة في رأي "أرسطو" هي الحبكة الحديثة التي تتعاقب فيها الأحداث واحد بعد الآخر دون أن تكون بينها علاقة سببية أو تأثير. أما أقوى أنواعها فهي الحبكة المشتبكة حيث يخرج كل فعل مرتبا على فعل آخر سبقه[1].

فالحبكة - كما تحدث عنها "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" - لها بداية ووسط ونهاية، حيث تندرج الأحداث، وتسير في خط منطقي إلى أن تصل إلى العقدة، وهي جوهر القصة أو الحكاية، التي يبدأ بها التحول الدرامي في حياة البطل وذلك يؤدي إلى الحل والنهاية، فالحل يبدأ من بداية التحول الدرامي والتغيير في حياة البطل إلي النهاية[2].

كيفية بناء الحبكة

تبني الحبكة على أربعة أجزاء مترابطة:

أولًا: البنية التأسيسية وهو تأسيس للبيئة وللإطار الجماعي الذي ستدور فيه الأحداث حيث يتم تقديم الشخصية الرئيسية التي تواجه موقفا أو مشكلة تتطور إلى صراع مع قوى أخرى.

ثانيًا: تعميق الصراع من خلال أفعال ومواقف الشخصيات التي تجمعها الأحداث، وهنا تتم المواجهة بين ما تريده الشخصية الرئيسية وبين ما تواجهها من عقبات ومعوقات أمام الوصول إلى غايتها.

ثالثًا: تكثيف الصراع من خلال مواجهات درامية تتصاعد حتى يصل الصراع إلى ذروة أزمته[3].

رابعًا: الحل، حيث تصل إلى نهاية العمل الدرامي ونهاية صراع البطل مع القوى المواجهة له.

ولتصعيد الحبكة في العمل الدرامي يلجأ المؤلف إلى وسائل التأثير الدرامية وهي التشويق، والمفارقة، والمفأجاة.

التشويق (Suspense): هو إثارة توقع الجمهور لنتيجة ما، ويتم بأن يعرف المتفرج كل المعلومات عن حركة الشخصيات وخططها بعضها ضد بعض ويظل مترقبا ومتشوقا تحت سؤال هل تنجح هذه الشخصية أو تلك في تنفيذ خطتها، وهل تنجح تلك الشخصية في كشف أبعاد الخطة المحاكة ضدها أم لا.

---

(1) سامية احمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص154- 155.
(2) عبد المجيد شكري، مرجع سابق، ص27.
(3) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص106.

المفارقة (The Dramatic Irony): هي أن يعلم كل من الشخصيات المشاركة في العمل الدرامي بعض المعلومات عن زميلة، بينما لا يعلم جزءا آخر، أما المتلقي فهو يعلم الكل، فالمفارقة كقاعدة هي: "ضع جمهورك في الموضع الأفضل".

المفأجاة (Surprise): صدمة المتلقي، ويتم ذلك بحجب بعض المعلومات عنه ثم مفاجأته بها، فهي ترتبط أحيانا بإثارة شعور الدهشة والتعجب أوالفزع عند المتلقي[1].

ج- الشخصية: تعد الشخصية طبقا لنظرية الدراما الحديثة المحرك الأول للفعل، ومن خلالها يتحدد الحوار، ومن مواقفها وأفعالها تتطور الدراما.

والحياة هي التي تقدم للكاتب شخصياته فكما يقول بلزاك(Blizk) "من الحياة، من ذلك الخزان الكبير يأخذ الكاتب شخصياته"، فالشخصية الدرامية تنسج شبكة من العلاقات تقوى الحبكة، وتصنع إيقاع العمل الدرامي، وتتوافق مع أحداثه، ومن هذه العلاقات: علاقة الشخصية مع نفسها، علاقة الشخصية مع الشخصيات الأخرى، وعلاقة الشخصية مع المكان، وعلاقة الشخصية مع الزمان، وعلاقة الشخصية مع الحدث[2].

ويجب على الشخصية أن تكون منسجمة مع نفسها في كل ما تقوله وتفعله وهذا لا يعني أن هذه الشخصية يجب أن تكون نسخة طبق الأصل من الحياة بل عليها أن تساعد على تفسير الحياة[3]. وتتمثل ماهية الشخصية في سماتها وقيمها التي تؤثر على أفعالها وردود أفعالها من خلال المواقف والأحداث والعادات الشخصية المتحكمة فيها[4].

وقد تكون الشخصيات من أبرز المؤثرات التي تؤدي دورًا أساسيًا في نقل أو عكس المضامين لما يؤهلها في التوغل بالمتلقي حيث إن الشخصيات تقوم بدور رئيسي في خلق التعاطف مع المتلقي لما يجد المتلقي من صفات ذاتية لنفسه في أكثر الشخصيات في الدراما، حيث إن الشخصيات تنقل الواقع للمتلقي بصورة تكاد تكون مباشرة لأنها تمتلك كثيرا من الصفات المشتركة مع المتلقي، لذا كانت مؤهلة لأن تنقل كثيرا من التقاليد والقيم إلى المتلقين بحكم كونها الأكثر شبها مع المتلقي، فالإنسان ميال للتقليد أو المحاكاة كما ذكر "أرسطو"[5].

---

(1) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص106- 107.
(2) ماجدة مراد، المرجع السابق، ص110- 111.
(3) روبرت هيليرد.- الكتابة للتليفزيون والإذاعة ووسائل الإعلام الحديثة. ت: مؤيد حسن فوزي. (فلسطين: دار الكتاب الجامعي، 2008م).
(4) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص110- 111.
(5) عبد الباسط سلمان، مرجع سابق، ص180- 181.

وتنقسم الشخصية في الدراما إلى:

الشخصية المحورية: وهي الشخصية محور الأحداث، وهناك من يرى أن الشخصية المحورية ليست هي كل العمل، بل هناك مقابل لها شخصيات رئيسية توجد بالضرورة لتدخل في صراع متكافئ وقوى معها، إنها شخصيات يمكن أن تسمى خصوم الشخصية المحورية فهي الشخصية التي تقاوم رغبات الشخصية المحورية. وقد يتجه الكاتب إلى توزيع الشخصية المحورية على عدة شخصيات رئيسة(1).

الشخصية الرئيسة: وهي الشخصية التي لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث التي تقوم بالدور الأساسي المهم في العمل الفني، وهناك شخصيات أخرى مساعدة يمكن أن نطلق عليها الشخصيات الثانوية أو الفرعية.

الشخصية الثانوية: وهي التي تقوم بدور فرعي ومساعد في الأحداث فلا دخل لها مباشرة في الصراع ولكنها ضرورية لخلق المناظر وتحديد المكان الذي يدور فيه الصراع(2).

والشخصية الثانوية تعتبر شخصية مهمة ولكنها لا تعادل في أهميتها أهمية الشخصية المحورية والشخصية الرئيسية(3). وإذا كان العمل الدرامي يحتوى على شخصيات محورية ورئيسة وثانوية، فإنه من ناحية التعقيد أو التركيب يمكن تقسيم الشخصيات الدرامية إلى الشخصية البسيطة، والشخصية المركبة، والشخصية المريضة:

الشخصية البسيطة: تمتلك سمة واحدة أو صفة واحدة في العمل الدرامي تحرك اتجاهاتها، وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويرًا ولكنه أضعف فنًا لأن تفاعله مع الأحداث قائم على أساس بسيط لا يكشف به كثيرا من الأعماق النفسية والنواحي الاجتماعية.

الشخصية المركبة: هي الشخصية التي تمتلك سمتين أو أكثر، تمتلك قوتين متعارضتين ومتصارعتين في داخلها مثل الطموح مع التردد وغالبا ما تكون السمتان المتعارضتان متقاربتين في القوة دون أن تكونا متعادلتين تماما.

الشخصية المريضة: هي شخصية مصابة بأمراض نفسية أو اضطرابات عقلية، ولذا من الضروري دراسة هذا النوع من الشخصيات دراسة علمية(4).

---

(1) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص118.
(2) عبده دياب.- التأليف الدرامي. (القاهرة: دار الأمين للنشر والتوزيع، 2001م). ص52، 54.
(3) ستيف ويتون.- فن كتابة الدراما التليفزيونية. (القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، 2008م). ص84.
(4) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص120.

أبعاد الشخصية

يعرف النموذج البشري في بناء الصراع بأن له أبعادًا ثلاثة، هي:

البعد الجسمي: ويتضمن النوع وصفات الجسم المختلفة.

البعد الاجتماعي: ويقصد به انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية معينة ويضم أيضا مستويات التعلم، ونوع العمل، والديانة، والهوايات.

البعد النفسي: وهو ثمرة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك والرغبات والفكر.

وهذه الأبعاد – كما تقدم – لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها ربطاً وثيقا بنمو الحدث والشخصية، لتحقق وحدة العمل الدرامي أو وحدة الموقف الدرامي عموما في توتره وغزارة معناه[1].

ويضع الكاتب شخصياته في الأحداث ويطورها ويحل مشاكلها من خلال تطور الصراع في مدة العمل الدرامي كله، فهو يواكب الشخصيات ويجعلها تتطور دراميًا إلى أن تصل إلي حد التأزم والانفراج[2].

ويتم التعبير عن الشخصيات وأحاسيسها ومشاعرها المختلفة في الدراما التليفزيونية المرئية عن طريق اللقطات القريبة في سهولة ويسر وفي مدة أقل. وكذلك تستطيع هذه اللقطات تقديم رد فعل لأحاسيس الشخصيات الأخرى[3].

أما فيما يتعلق بتصوير الشخصيات، فإنه يوجد أسلوبان لتصوير الشخصية هما التصوير الساكن والتصوير المتحرك:

التصوير الساكن: لعل من أبرز التفاصيل التي يجدر بالكاتب أن يبادر بتوضيحيها بالنسبة للشخصية، السن والنوع، وكلاهما مهم جدا بالنسبة لتصوير الشخصية وكذلك تفاصيل المظهر الجسماني.

أقسام التصوير الساكن

الاسم: للاسم أهمية خاصة في تصوير الشخصية؛ وهو أول الوسائل التي يستعملها الكاتب في قصته لتعريف القارئ أو المشاهد بالشخصية، لذلك يجب أن يتماشى الاسم مع خواص الشخصية وعواطفها وسنها ونوعها وخلفيتها وعملها أو مهنتها.

---

(1) سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص158.
(2) عادل النادي، مرجع سابق، ص226.
(3) عبده دياب.- الإعداد الدرامي. (القاهرة: دار الأمين للنشر والتوزيع، 2002م). ص86.

وتدل كثير من الأسماء علي الشخصية، بل إن بعضها يدلل أيضا على الوسط الاجتماعي والمظهر الشخصي[1]، وتكشف الأسماء في العمل الدرامي عن كثير من جوانب الشخصية[2].

الملامح: جرت العادة بالنظر إلى خطوط الوجه باعتبارها علامات مميزة للشخصية، فخطوط الوجه ذات أهمية بالنسبة للشخصية، والملاحظة الدقيقة المستمرة هي الوسيلة السليمة للوصول إلى معرفة دلالات هذه الخطوط.

الشكل المألوف: الشكل المألوف لأي شخص قد يكون ذا دلالة مهمة بالنسبة للشخصية.

التعبير المألوف: يقصد به تعبير الوجه الساكن لا التعبيرات المتغيرة للعينين أو الشفتين.

الملابس: الملابس وسيلة مهمة للكشف عن خواص الشخصية، وتلعب خواص الشخصية دورا كبيرا في اختيار الناس لملابسهم[3].

وهناك إدراك معان خاصة عند رؤية الملابس، فالملابس في شكلها ولونها وأسلوب التعامل معها غالبا ما تتجاوز مشاهد الرؤية الموضوعية إلى إيحاءات متعددة يكمل فيها النقص بل ويسبق فيها الحركة[4].

المكان: المكان الذي توجد فيه الشخصية له احتمالات لا حصر لها بالنسبة لتصوير الشخصية، فينبغي أن يكون المكان الذي يختاره الكاتب للأحداث مرتبطًا بخواص الشخصية[5].

ويجب أن تكون طبيعة المكان مرتبطة بالشخصية، مثل أن تدل علي الغني أو الفقر أو عن ذوق رفيع أو منحط منظم أم مهرجل، من طراز قديم أو حديث أو متسع أو ضيق أو ألوانه صارخة أو هادئة. وهو أمر يدل علي الحالة الاجتماعية وذوق الشخصية، فمن خلاله تعطي فكرة مختصرة عن التأثيرات النفسية أو المعاني لبعض العناصر الأساسية في المكان[6].

المهنة: المهنة هي الوسيلة التي تلي الاسم في الترتيب من ناحية استعمالها في تصوير الشخصية، وهي أداة ممتازة ومرنة، ومن الأهمية أن تتناسب الشخصية مع المهنة المختارة لها، فلكل مهنة معالم معينة.

---

(1) عدلي سيد رضا.- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص95-96.
(2) سمير الجمل، مرجع سابق، ص92.
(3) عدلي سيد رضا.- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص97- ص99.
(4) حسين حلمي المهندس.- دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتليفزيون: الجزء الثاني. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990م). ص42.
(5) عدلي سيد رضا.- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص97- ص99.
(6) حسين حلمي المهندس، مرجع سابق، ص16.

التصوير المتحرك:

يقصد بالتصوير المتحرك تصوير الشخصية أثناء أدائها العمل أو أثناء الفعل.

والعناصر الأساسية في التصوير المتحرك للشخصية:

الخطوة: الخطوة أو طريقة الخطوة من أهم الأفعال المميزة للشخصية والسير عملية تلقائية لا يتحكم فيها العقل الواعي وتختلف هذه الطريقة من شخص لآخر.

وتعد طريقة الخطوة إحدى السمات الرئيسية للجوانب المتحركة في رسم الشخصية[1].

فيجب أن يؤخذ في الأعتبار الأهمية القصوى لكل ما يتعلق بالجسد الإنساني، وهو جزء من "لغة الجسد" وهي لغة ثرية أشد ما يكون الثراء سواء أكانت لغة منطوقة علي هيئة كلمات أم أصوات أم لغة مرئية في حالة ثبات أم حركة ظاهرة أم مستورة أم واضحة[2].

الإيماءات: تنبعث الإيماءات عن انفعالات غير إرادية، والإيماءات لغة تعبر عن الشخصية، ولكل إنسان إيماءات خاصة لا يحسها بنفسه ولكن يلمسها عنه الآخرون، وتختلف الإيماءات من شخص لآخر حسب طبيعة الموقف الذي يبديه وطبيعة العمل أيضا. ويستطيع المبدع عن طريق الإيماءات أن يعبر عن خواص الشخصية والمشاعر الخاصة بها.

الحديث: يعتبر الحديث من أهم وسائل تصوير الشخصية وبث الحياة فيها، ويرتبط ما يقوله الشخص بعمره ونوعه وحالته العاطفية وخلفيته الثقافية ومهنته واهتماماته الشخصية.

اختيار الكلمات: تعتبر اختيار الكلمات التي تتفوه بها الشخصية من أحسن الوسائل التي يستخدمها المبدع لتصوير الشخصية.

الفعل ورد الفعل: "لكل فعل رد فعل" يستعمل المبدع هذه القاعدة في الرواية لإحداث أثر مسبب، ولكنه لإنعاش فضول المتفرج فيبدأ بإظهار أثر ثم توضيح السبب فيما بعد[3].

التصوير المتحرك للشخصية ولغة الجسد

لغة الجسد هي لغة ذات بريق خاص ولقد قالوا قديما "رب إشارة خير من عبارة" وتنافس لغة الجسد المرئية إلى حد كبير لغته المنطوقة، أي الحوار، بل إنها قد تتفوق عليها في كثير من الأحيان في العطاء والتأثير، وقد تنفرد هي بالتعبير لإعطاء المعلومات بدون

---

(1) عدلي سيد رضا- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص100- 101.
(2) حسين حلمي المهندس، مرجع سابق، ص20- 21.
(3) عدلي سيد رضا- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص102-104.

كلمات منطوقة، وقد تصاحبها الكلمات كنوع من التأييد لها بالتوافق، أو تأتي متناقضة معها، ويتشكل من اللغتين نوع من الطباق الذي يزيد العمل ثراء.

ويمكن تقسيم لغة الجسد إلى:

لغة ملامح الوجه.

ولغة الأعضاء مثل اليد والذراع والكتف والقدم.

وأخيرا وضع الجسد بأكمله أو بأجزاء منه.

ويرى البعض أن لغة العين هي أهم لغة، تليها لغة الشفتين، وكذلك استعمال اليد في التعبير أو تأكيد الانفعال، وتستثمر في تعاون وتكامل مع أدواته الأخرى، بالتوافق أو بالتضاد، فلغة الجسد ذات إمكانات هائلة في العطاء والتعبير.

وتعتبر لغة الجسد المرئية لغة عالمية، ووسيلة الممثل الأولي – غالبا – في التعبير أو التوصيل[1].

فالجسد على الشاشة ليس مجرد لغة فنية من اللغات التي تستخدمها الدراما، بل هو العملة الرائجة التي يتعامل بها في جميع أنحاء العالم، فالممثل يمثل بعينه وأنفه وذراعيه، وفمه، وساقه، فهذه أدوات عمله الضرورية وقد تتغير درجة أهميتها إذا ما تتطلب الأمر[2].

ومفردات لغة الجسد في السينما والتليفزيون أقل وأضيق منها في المسرح، ولذلك يفضل المخرجون أن يجدوا ملامح هذه الشخصية جاهزة وظاهرة على وجه الممثل وجسده، وبذلك يكون إنتاج المشاهد المؤثرة والمنشودة والمثيرة مضمونا إلي حد كبير، وخصوصًا إذا كان الممثل قادرا على تأدية جميع أنواع الانفعالات، حيث إن الانفعال هو النبرة الأساسية في لغة الجسد.

وحركة الجسد أمام الكاميرا ليست مادية ومرئية فحسب بل فكرية ونفسية أيضا، فإن كل حركة لابد أن تكون وراءها فكرة وإلا فلا لزوم لها.

فالتعبير السينمائي والتليفزيوني الواعي يعتمد على الصورة أكثر من اعتماده على الكلمة والممثل السينمائي والتليفزيوني الناجح هو من يعرف كيف يعبر عن مشاعره الداخلية بالحركة والإيماءة، بالإضافة إلى الكلمات البسيطة السلسلة، فالكاميرا قادرة على توصيل الانفعال الخافت أو الدفين أو الهادىء أو المكبوت أو الهاجس إلى كل قطاعات الجماهير[3].

---

(1) حسين حلمي المهندس، مرجع سابق، ص106، 108.
(2) ويظهر هذا بوضوح في فن التمثيل الصامت المعروف باسم "البانتوميم".
(3) نبيل راغب.- لغة التعبير بالجسد في الفن والتجارة والسياسية. (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م). ص77-79، 85.

وملامح الممثل تكشف عن السمات الشخصية أبعد من هذه السمات الشخصية الدائمة يستطيع الممثل أن يعبر عن الحالات النفسية والوقتية والمتغيرة مثل الغضب أو الألم أو الاستسلام أو الخضوع أو الحب والغيرة أو التعب.

وهذه التعبيرات أحيانا ما تجعل المتلقي إما أن يفهم الحدث الذي وقع من قبل، أو السلوك الذي يكون الممثل في سبيله للقيام به[1].

مراحل رسم الشخصيات

هناك ثلاث مراحل أساسية لرسم الشخصيات هي:

مرحلة القيم: خط القيم هو الخط الذي يسلكه المؤلف في رسم الشخصيات ومن خلال هذه القيم يحدث التناقض بين الشخصيات.

مرحلة السمات: السمات هي الملامح التي تميز شخصية ما عن باقي الناس مثل الشجاعة أو حدة الذكاء أو التفوق أو الأهتمام بالآخرين، وتظهر هذه الملامح من خلال المواقف التي توضع فيها الشخصية.

مرحلة الأسلوب: يأتي تحديد أسلوب الشخصية بعد تحديد السمات ويشمل أسلوب اللبس والكرم والانفعال في موقف معين[2].

د- الحوار: يعد الحوار في العمل الدرامي ليس حوارًا لذاته، وليس مجرد شخصية أو شخصيتين ليتجاذبا الحوار أيا كان، فالحوار أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط يختاره المؤلف لتقديم هذا الحدث الذي يصور صراعًا إراديًا بين إراديتين يحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها[3].

فالحوار هو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها المؤلف أو كاتب السيناريو على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع، ومن المهم أن يكون الحوار صادراً صدورًا معبرًا وصحيحًا عن الشخصية[4].

ويجب أن يقدم الحوار في الدراما التليفزيونية الشرح الضروري الذي يساعد على فهم المواقف والشخصيات، **وهناك ثلاث قواعد يجب مراعاتها عند كتابة الحوار:**

---

(1) يوجين فال.- فن كتابة السيناريو. ترجمة مصطفي محرم. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م). ص40.
(2) عدلي سيد رضا.- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص82-83.
(3) عبد العزيز حموده، مرجع سابق، ص158، 165.
(4) سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص60.

- أن يكون لكل عبارة هدف.
- أن تتميز الشخصيات كل عن الأخرى بأكثر ما يمكن من عبارات الحديث.
- أن يبتعد عن الأحاديث الطويلة.

فالحوار التمثيلي في التليفزيون يجب أن يبتعد عن العبارات الخطابية، وأن يقتصر فقط على كل ما هو ضروري بما يساعد علي تطوير الأحداث وإعطاء المعلومات الضرورية للمشاهد[1].

شروط الحوار الدرامي

هناك عدة شروط أساسية يجب توافرها للحوار الجيد في العمل الدرامي:

مناسبة الحوار للشخصية: يجب ألاّ يسمح المؤلف أو كاتب السيناريو للشخصية بأن تقول شيئًا لا يتناسب و طبيعتها كما صورها للجمهور، فالشخصية السوية تستطيع أن تدرك معالمها النفسية من خلال لغتها وأسلوبها، والشخصية المريضة نفسيا تعكس تصرفاتها وسلوكها في أقوالها وأفعالها، ومن خلال جملة أو فقرة أو كلمة خاطفة قد تكشف الشخصية عن فكرها وانتمائها[2].

تناغم الإيقاع: في الحياة الحقيقية لا يتكلم الفرد بوتيرة واحدة، بل يختلف الكلام بطأً وتوسطا وسرعة، انخفاضا وعلوا، تبعا للمواقف والعوامل النفسية التي يمر بها الفرد في حياته اليومية، والإيقاع البطئ والمتوسط والسريع يحس بالاذن.

ويستطيع المبدع بناء علي تصوره للمواقف والشخصيات ان يدرك بحسه الفني متي يزيد سرعة الكلام ومتي يخفض فيها أو يبطئ.

مباشرة الحوار: يجب أن يكون الحوار مباشرًا دون تنميق أو زخارف، فالحوار الواضح يزيد من فهم المشاهد للموضوع ويغريه يتبعه، ولذا يجب استخدام الكلمات السهلة الفهم السريعة الوصول إلى المشاهد.

وللحوار في الدراما المرئية مواصفات تختلف عن الحوار العادي وعن الحوار المكتوب في القصص الأدبية المقروءة، فالأحاديث العادية فوضوية مشوشة بينما الحوار الدرامي له وظيفة في النص وحلاوته أن يبدو للمشاهد كأنه حوار تلقائي عادي[3].

---

(1) عدلي سيد رضا- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص144- 145.
(2) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص109.
(3) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص109- 110.

فللحوار كما يقول "روبير غرين"(Robert S. Green) في كتابه "نظرية الكتابة ونواحيها الفنية" وظائف ثلاثة"[1] هي:

- أنه يعطي المعلومات.
- يعبر عما تنطوي عليه العواطف.
- يعمل على تطور القصة.

وينبغي أن يلون الحوار باللون الموافق لنوع العمل الدرامي وفقا للمعني الذي يرمي إليه الكاتب.

وبالإضافة لذلك فهناك وظائف أخرى للحوار الدرامي أهمها:

- تقديم المشكلة أو الموضوع.
- الكشف عن الأحداث، حيث يقوم بتوضيحها والتعريف بها على لسان بعض الشخصيات حتى يفهمها الجمهور.
- الكشف عن أبعاد الشخصية، فالحوار الجيد يساعد على تعميق النظر إلى طبيعة الشخصية يعكس دوافعها ونواياها وأهدافها وأولوياتها ومشاعرها، ويعكس أيضا حالتها الاجتماعية ومستواها الثقافي وما حصلته من تعليم، ويفرق بين شخصية وأخرى ويوضح العلاقات القائمة بينها.
- خلق المزاج النفسي والجو العام للعمل، فالحوار الجيد هو الذي يثير الاهتمام ويستفز المشاعر.
- تذليل بعض الصعوبات الفنية، ففي التليفزيون مثلا يمكن استخدام الحوار لإتاحة الوقت للممثل لكي ينتقل من منظر إلى آخر أو إتاحة فترة من الوقت لتغيير الملابس إذا اقتضى العمل الدرامي ذلك[2].

وفي الدراما، تعد الكلمات هي الأدوات اللفظية المستخدمة لإرسال المعاني بما تتضمن من عناوين، ومناقشات، وقصائد، وإشارات ضمنية وخطابات وخيال، ورمزية.

ومن أهم وظائف الحوار أيضا هو التعبير عن العاطفة، فالشخصيات لا تقر فقط الحقائق ولكن تعبر أيضا عن مشاعرها تجاه الحالات التي يشعر بها بقوة[3]. إلا أن الحوار في الدراما المرئية يعتبر أداة تعبير فقط وليس أساسا؛ وذلك لأن الدراما المرئية تعتمد أكثر على التعبير بالصورة أولا ثم الصوت ثانيا. فالحوار في الدراما المرئية له ما يميزه ويجعله

---

(1) سامية أحمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص160- 161.
(2) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص108- 109.
(3) THOMAS, James, op.cit, p.102, 140.

مختلفا عن أنواع الحوار الأخرى في الرواية الطويلة والقصة القصيرة والمسرحية والتمثيلية الإذاعية، فهو عامل مساعد ومكمل أنه يستعمل فقط لتوضيح اللقطة والمشهد، لأن الصورة هي وسيلة المؤلف وكاتب السيناريو بل والمصور وفنان الديكور و"الكاميرا مان" أيضا والمخرج للتعبير عن أفكارهم ووجهة نظرهم أو رؤيتهم؛ ولذلك يجب أن تحمل الصورة أكبر قدر ممكن من أدوات التعبير، وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما يصعب إيضاحة.

ويستخدم الحوار مع وسائل أخرى عديدة مثل المؤثرات الصوتية والموسيقي والحركة، والتعبير بالوجه، والملابس، والمناظر المتعددة، والإضاءه، والأعداد الهائلة من الممثلين، والمناظر الطبيعية والألوان، فالحوار مرتبط بهذه الوسائل، بالإضافه إلى أنه يتضمن لحظات صمت يكون التعبير خلالها بالصورة أعمق وأشد تأثيرا[1].

وعلى الرغم من أن الحوار هو أسهل وسيلة لعرض الحقائق وأبسط مصدر للمعلومات بالنسبة للمؤلف وكاتب النص؛ إلا أنه ليس أسهل طريقة للمتلقى لتقبلها، فالكلمة المنطوقة صعبة الاستيعاب، وبالرغم من كونه منفذا مغريا للمعلومات بالنسبة للمؤلف وكاتب السيناريو، فهو أيضا خطير لأن المتلقى قد يعتريه التعب وعندئذ يرفض الفهم. ولهذا السبب فإنه من الحكمة بالنسبة للمؤلف وكاتب السيناريو أن يعتمد أكثر على المصادر البصرية للمعلومات أكثر من اعتماده على الحوار.

ويجب استخدام الحوار عند استنفاذ كل وسائل التعبير الأخرى ويعجز عن المزيد من المساهمة فيجب أن يكون الحوار هو المصدر الأخير[2].

هــ- الصراع: الصراع كلمة من أصل لاتيني معناها الصدام، ويعني في الدراما تنازع قوتين كل منهما تحوى – عادة – شخصيات أو مجموعة من الأشخاص[3].

ويستمد عنصر الصراع الدرامي جذوره من الفكر الديني للإنسان البدائي، وبمعنى آخر، لا تنفصل البداية الحقيقية للدراما عن فكر الإنسان الديني وعن الطقوس التي يؤديها لممارسة شعائره ويمكن تفسير ذلك بأن الفكر الديني، بل حتى الأديان السماوية عنيت بفكرة الصراع بين الخير والشر.

والإنسان البدائي الذى كان قد عرف عنصر الحدوتة عن طريق ميله الفطري للمحاكاة يظهر أن إدراكه للصراع أو إحساسة به لم يكن منفصلا عن إدراكه للقوى الغيبية التي

---

(1) عادل النادي، مرجع سابق، ص112- 113، 119.
(2) يوجين فال، مرجع سابق، ص30- 31.
(3) حسن مرعي.- فن الكتابة التليفزيونية. (لبنان: شركة رشاد برس، 1997م). ص193.

تحكم الحياة من حوله[1]. ويعد الصراع أهم عناصر الحدث، ويتولد الصراع من معالجة شخصيات درامية لها قدر معين من قوة الإرادة[2]، وهو العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث[3].

والصراع الدرامي هو صراع مسموع ومرئي يتضمن علاقات مكانية وزمانية[4]. فيجب أن يكون الصراع الدرامي صراعا بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر، كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخري من البشر، وغالبا ما يبدأ الصراع الدرامي كنتيجة حتمية لمعطيات معينة، أي أنه يتطور من موقف معين لا يمكن أن يؤدى إلا إلى احتمال واحد، وهو الاحتمال الذي يصبح لا بديل عنه [5].

ويتضح من ذلك أن الصراع الصحيح يتكون في ظاهرة من قوتين متعارضتين، وفي باطنه يكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة، في تسلسل زمني متتابع بحيث يجعل التوتر بالغا للغاية من الرعب والشدة[6].

والصراع هو الذي يدفع بأحداث العمل الدرامي إلى الأمام، وهو عامل مهم من عوامل التشويق، وهناك من يعدونه جوهر العمل الدرامي، وقد ينشب الصراع داخل الشخصية الواحدة فيسمى صراعا داخليا، وقد يدور الصراع خارج الشخصية فيسمى خارجيا[7].

ويتخذ الصراع الدرامي أشكالا مختلفة منها صراع فرد ضد فرد، وصراع فرد ضد معنى، صراع فرد بين مجتمعة، صراع فرد ضد مجموعة، صراع مجموعة ضد مجموعة، صراع فرد أو مجموعة ضد القوانين، صراع مجموعة مع عادات مجتمعها، صراع نفسي داخلي. وعادة ما يكون الصراع بين الأشخاص أكثر تأثيرًا عن ذلك الذي يكون بين الأشخاص والطبيعة، أو بين المجموعات وبين قوى خارجية وذلك يرجع لألفة وموضوعية التليفزيون[8].

ويأخذ الصراع الدرامي عدة مستويات، فهو أحيانا بين خير وشر، وأحيانا ضد المستغل الأجنبي، وأحيانا يظهر الصراع بين الشخصية ونفسها أي صراع ذاتي[9].

---

(1) عبد العزيز حموده، مرجع سابق، ص16- 17.
(2) عدلي سيد رضا.- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص62.
(3) عبد العزيز حموده، مرجع سابق، ص118.
(4) DICK, Bernard, op.cit , p.4.
(5) عبد العزيز حمودة، مرجع سابق، ص124، 144.
(6) عدلي سيد رضا.- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص69.
(7) حسن مرعي، مرجع سابق، ص193.
(8) عدلي سيد رضا.- البناء الدرامي في الراديو والتليفزيون، مرجع سابق، ص62، 141.
(9) سمير الجمل، مرجع سابق، ص89.

أنواع الصراع

يمكن تصنيف الصراع الدرامي إلى[1]:

الصراع الساكن: وهو الذي يشعر بالجمود وعدم التقدم.

الصراع الواثب: وهو ذلك الصراع الذي يحدث في قفزات.

الصراع الصاعد: وهو الذي يتحرك وينمو من أول العمل إلى آخره.

الصراع المرهص: الذي يوحي إليك بما ينتظر حدوثة دون أن يكشف عنه.

وإذا تآلف الصراع في العمل الدرامي من النوعين الأخيرين لأصبح صراعًا بديعا يعمل على التطور المستمر للحدث.

سادسًاً: نشأة ومفهوم نظريات النوع في الدراما

عند الحديث عن الدراما من المحتمل أن يكون النوع هو المرشح الأول كأكثر الكلمات غموضا في المصطلحات، فالكتاب الذين يواجههم تحدي المصطلح يعرفونه بطريقة أو بأخرى، فيحدد "جيدولد وكوستمان" (Gidweld& Costman) التعريف الشامل في شرحهما للمصطلحات السينمائية لمصطلح "تصنيف/ نوع" بأنه شكل سينمائي متميز بموضوعه/ تيمة أو تقنية، فالنوع المتعلق بالموضوع هو "مجموعة من الأعمال الدرامية التي تتناول الموضوع نفسه أو موضوعات مشابه، ويتضمن هذا التصنيف أفلام الغرب، وأفلام الحرب، والأفلام البوليسية، وأفلام العصابات، وأفلام الرعب، والأفلام التاريخية، وأفلام السيرة الذاتية، والأفلام الدينية، والأفلام المثيرة، وأفلام الخيال العلمي، وأفلام التجسس".

ويعتمد تصنيف الشكل على واحد من الأساليب القياسيه الثلاثة، الأسلوب الأول هو التمييز بين الروائي واللاروائي، والأسلوب الثاني عمليات صنع الأعمال الدرامية، والأسلوب الثالث البديل وهو التحريك[2]. ويرى كل من "استيرنيل، وهولند التمن" (Stereneale& Holland Altmon)، وهما من علماء دراسة النوع في مجال الدراما، أن تصنيفات النوع هي أحد النقاط الأولية المهمة لفهم النصوص الفيلمية والتليفزيونية، ففي الدراما التليفزيونية هناك طابع فني خاص بالكوميديا والتراجيديا، وهناك مسلسلات أكشن، ومسلسلات بوليسية، ودراما تاريخية، ومسلسلات للمراهقين، ودراما حديثة، وأنواع أخرى ضمن فئة

---

(1) ماجدة مراد، مرجع سابق، ص106.

(2) جوزيف.م.لوجز.- مدخل إلي النقد السينمائي. ترجمة مصطفي محرم.(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م).ص129.

واسعة لا حد لها، فتحديد نوع العمل الدرامي يتحدد في إطار علاقته بالجمهور، ووفقا للأحداث والشخصيات التي يتناولها والأهداف التي يسعى إليها[1].

فالنوع هو مفهوم تاريخي ونظري، والتصنيف بواسطة النوع هو محاولة للتعرف على مضمون الدراما[2]. وترجع دراسة أصول النوع إلى القرن الثامن عشر عندما بدأت الأنواع تتشكل بمجرد تطور المعنى الروائي للعمل الدرامي وتصنيف الأعمال وفقا لفئات[3].

ووفقا "لأرسطو"، هناك أنواع عديدة ومتنوعة للنصوص الدرامية تختلف وفقا لموضوعاتها وأساليبها الفنية[4].

وعند البحث في كلمة "نوع" (gender) يلاحظ أنها مشتقة من الكلمة اللاتينية (Genus) وهما يشيران إلى تحديد نوع أو صنف من مجموعة أشياء[5].

وهناك رأي آخر يوضح أن كلمة "نوع "الفرنسية (Genre) اشتقت من كلمة فرنسية تعني النوع (Type)، وأن دراسة النوع توضح مداخل علاقة استخدام التليفزيون للمصطلحات المشتقة من دراسة النوع في الدراما مثل الأشكال الثقافية والأدبية، وأن تأسيس الأنواع في التليفزيون اشتقت من الأنواع الموجودة في الأشكال الأخرى[6].

وقد نشأت فكرة النوع لتصنيف النصوص الإعلامية وفقا للسمات المشتركة بينها من دراسات ونظريات الفيلم، ويمكن أن يطلق على أشكال أخرى مثل الرواية، والموسيقي، وهى ليست فقط فكرة مصطلحات نوعية[7].

ويؤكد "جيل نيلمس" (Jill Nelmes) أن نوع العمل الدرامي هو مصطلح فرنسي مأخوذ من نظرية الفيلم في الدراسات الأدبية. ومعنى "النوع" أو "الصنف" هو تحديد مضمون العمل الدرامي ما بين كوميدي، ورعب، وغربي، وخيال علمي، وجريمة، مما يعني أن النوع يعتمد في تحديده على الأفكار التي يتناولها العمل الدرامي[8]. ويعرف "وارين باكلاند" (Warren Buckland) كلمة "Genre" بأنها تعني كلمة "صنف" (type) أو

---

(1) THORNHAM, Sue& PURVIS, Toney, op.cit , p.44- 45.
(2) THOMAS, James, op.cit, p.190.
(3) KDKER, Robert, op.cit, p.158.
(4) BERG, Leah et al.- Critical Approaches to Television. (Boston, New York: Houghton Mifflin Companey, 2001). p.113.
(5) THOMAS, James, op.cit, p.190.
(6) BIGNELL, Jonathan, op.cit, p.114.
(7) HARTLY, John, op.cit, p.96.
(8) NELMES, Jill, op.cit, p.151.

"فئة" (Category) وتصنيف العمل الدرامي ودراسة نوعه تورط الباحثين في معاملته ليس كوحدة مستقلة ولكن كعضو فــي فئــة عامة، وكنوع محدد من الأعمال الدرامية"[1].

ويعرف "علي أبو شادي" النوع بأنه "مصطلح يشير إلي أي مجموعة من الأفلام التي تتشابه في الأسلوب والسمات وطريقة البناء، فهي تتبع التركيبة نفسها أو النموذج الأساسي، وتشتمل على المكونات الأساسية نفسها في المناظر والشخصيات والحبكة والوسائل، وما يسمى تقاليد النوع التي تتبادل مواضيعها عمليا من فيلم إلى آخر في نفس النوع"[2].

وتتعدد أنواع الدراما وتتنوع، فبالإضافة إلى الأنواع الثابتة للدراما التي تتمثل في الكوميديا والتراجيديا والمستمرة حتى اليوم، إلا أن هناك أنواعاً عديدة تظهر وفقا لقطاعات الجماهير، ومن هذه الأنواع: الأكشن، والخيال العلمي، والكلاسيكي والجاسوسية[3].

وترجع نشأة الأنواع في تاريخ السينما إلى العلاقة الجدلية بين نظام الأستوديو في السينما الأمريكية وبين جماهير السينما وروادها، إذ كان على مديري الأستديوهات أن يفكروا باستمرار في صنع أفلام تجتذب جمهورًا كبيرًا يغطي التكاليف الباهظة لعملية الإنتاج، ومن ثم تحقيق أرباح لهذه الأستديوهات. فحين لاحظ هؤلاء المسئولون أن الجمهور قد أقبل علي رؤية أفلام الوسترن والأفلام البوليسية والأفلام الموسيقية والكوميدية، أدراكوا مراد الجمهور وعرفوا ما يتوقعه منهم ومن أفلامهم، ومن هنا تمت الاستجابة بتكرار "الوصفات" (Formula) مرة بعد أخرى. وهكذا نشأ النوع في السينما[4].

وفي الدراسات الخاصة بالأشكال التليفزيونية هناك ثلاثة تساؤلات خاصة بكيفية تصنيف العمل الدرامي لتحديد نوعه:

- من الذي قام بإنتاج العمل الدرامي؟ سؤال عن الإنتاج.
- ماذا يقدم العمل الدرامي؟ وكيف يقدمه؟ سؤال عن النص.
- كيف يستقبله الجمهور؟ سؤال خاص بالجمهور.

فتعتمد دراسة النوع على تحديد وتعريف الملامح الأساسية التي تميز نوعًا عن آخر، وربط هذه الملامح أو السمات التي توجد في مجموعة من النصوص باتفاقها مع توقعات

---

(1) BUCKLAND, Warren, op.cit, p.103.

(2)علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص9.

(3)STRAUBHAAR, Joseph& LAROSE, Robert.- Media Now: Communication Media in The Information Age. (U.S.A: Wadsworth Thomson Learning, 2002). p.218.

(4) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص3.

الجمهور، وتحديد نوع الدراما التليفزيونية من خلال المضمون الذي تقدمه[1]، وهذا ما توضحه التساؤلات الثلاثة السابقة.

ويوجد مدخلان أساسيان لدراسة النوع، المدخل الوصفي، والمدخل الوظيفي، وكلاهما مكمل للآخر، فالمدخل الوصفي يعرف أي عمل درامي بناء على سماته وتصنيفه داخل فئة نوع خاص لو توافرت فيه هذه السمات التي تتفق مع هذا النوع، وهدف المدخل الوصفي هو تصنيف النوع لتنظيم عدد كبير من الأعمال الدرامية داخل مجموعات صغيرة محددة، أما المدخل الوظيفي، فهو المدخل الذي يعرف وظيفة نوع العمل الدرامي، فالعمل الدرامي هو مرآة المجتمع. ويقدم نوع العمل الدرامي حلول لهذه المشاكل ويعمل على دعم القيم الاجتماعية، وعلى الرغم من أن هذه الحلول قد لا تكون حقيقية ولكنها متخيلة؛ إلا ان هذا ربما يفسر أحد عوامل جذب الجمهور للعمل الدرامي وفقا لنوعه.

المدخلان الأساسيان لدراسة أنواع الدراما هي[2]:

- **المدخل الوصفي:** وهو الذي يهتم بتصنيف الأعمال الدرامية داخل نوع خاص وفقا لسمات معينة في العمل الدرامي.
- **المدخل الوظيفي:** هو الذي يحاول ربط العمل الدرامي بالسياق الاجتماعي والتاريخي، ويناقش أنواع الأعمال الدرامية بما يتضمن القيم الأساسية للمجتمع.

وعلى هذا فإن النوع هو مصطلح يستخدم لتميز نوع محدد من النصوص الدرامية الروائية وتصنيفه لمجموعة من الأعمال الدرامية ذات طابع معين، وذلك لأن كل نوع روائي له مجموعة من السمات الخاصة به؛ وذلك وفقا لمعايير خاصة لتصنيف النوع، وقد تكون هذه المعايير كلاسيكية لا تستخدم فقط فيما يتعلق بتصنيف النوع ولكن أيضا فيما يتعلق بقواعد البناء الدرامي[3].

وتختلف المعايير الخاصة بتصنيف نوع العمل الدرامي من عمل لآخر، ويختلف الباحثون والنقاد في تعريف الأنواع المحدودة بأساليب وطرق مختلفة. فعلى سبيل المثال، أفلام الغرب (Westren)، المعيار الأساسي في تعريفها هو الصراع بين الحضارة والبدائية[4].

ويتسم النوع بأنه ثابت ومتغير في الوقت نفسه. ويري "سشاتز" (Schatz) أنه يجب التفكير في النوع مثل اللعبة، ككرة السلة أو كرة القدم، فاللعبة هي نظام ذو قواعد ثابتة

---

(1) BIGNELL, Jonathan, op.cit , p.114, 118, 210.
(2) BUCKLAND, Warren , op.cit, P.103- 104, 126.
(3) THORNHAM, Sue& PURVIS, Toney, op.cit, p. 44-45.
(4) BEDFORD, Martin.- Film: An Introduction. (U.S.A: library of Congress, 2002). p.226.

ولا توجد لعبتان في الرياضة متماثلتان، وكذلك يجب أن تكون النصوص التي تنتمي لنوع محدد مشتركة في سمات محددة وغالبا باسم "أعراف/تقاليد النوع".

ويواجه النوع عديداً من المشاكل والصعوبات النظرية والعملية وأهم هذه العقبات تتمثل في تساؤل مهم هو أين البداية؟، فتحديد النوع يسير في شكل دائري، ويتطلب تحديده أولا تحديد الأعضاء المحتمل أن تنتمي له، ولتحقيق ذلك، يجب توافر مجموعة من المعايير التي تحدد النوع في مجموعة من النصوص الدرامية التي تتميز بعدد من السمات تتكرر في كل نص وتوجد في مجموعة منه هذه الأعمال التي تجعلها تنتمي لنوع محدد تميزها عن نوع آخر[1]. إلا أن هذه العملية الخاصة بتحديد معايير التصنيف، لا تقوم دائما بتصنيف الأعمال الدرامية داخل أنواع محددة ويرجع ذلك إلى أن الحدود بين الأنواع مشوشة أكثر من كونها واضحة ولأن هذه الأنواع ديناميكية أكثر من كونها ثابتة[2].

وبرهنت كثير من الدراسات على أن الحدود التي تفصل بين أنواع مضمون الدراما التليفزيونية ديناميكية لأنه غالبا ما تظهر دراما ليس من السهل تحديد وتصنيف انتمائها لنوع محدد[3]، فتصنيف النوع هو محاولة لتحديد الاختلاف بين مضامين العمل الدرامي، ومنذ تم استخدام كلمة "النوع" في تصنيف الدراما أصبح هناك كثير من الأعمال الدرامية التي قد تنتمي لنوع محدد في الوقت الذي قد تنتمي فيه لنوع آخر[4].

ويتضح مما سبق أن اتساع رقعة الأنواع وانتشارها أدي إلى تداخل وامتزاج هذه الأنواع واختلاط عناصرها، وغاب النوع الصافي (Pure Genre) علي غرارأفلام "الوسترن" الذي ظل صاعدًا بتقاليده المعروفة، وهكذا فقد أصبح من العسير تصنيف الأعمال الدرامية وإرجاعها إلى نوع واحد[5]. ويشير ما سبق إلى أن نوع العمل هو شكل من المصطلحات الجماعية الذي يؤكد أوجه التشابه التي تظهر بين مجموعة من الأعمال الدرامية، ومدى تشابهها مع مجموعة موجودة سابقا، لتمثل هيكلاً كبيراً من الأعمال الدرامية وفقا لهذه الأنماط والسمات المشتركة التي تجعل هذا العمل مثالاً نمطياً ونموذجياً لهذا النوع. وتتضح فوائد دراسة النوع في تحديد ما هو عام وعادي ونمطي وتقليدي ومقبول لمجموعة من الأعمال الدرامية[6].

---

(1) BERG, Leah et al, op.cit, p.111, 120, 122.
(2) BUCKLAND, Warren,op.cit, p.103.
(3) NELMES, Jill, op.cit, p.56.
(4) LEHMAN, peter& LUHR, William.-Thinking about Movies: Watching, Questioning, Enjoying. (U.K: Blackwell Publishing, 2003). p.99, 105.
(5) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص4.
(6) BUCKLAND, Warren, op.cit, P.104-105.

سابعًا: نوع الدراما التليفزيونية

ويقصد بنوع الدراما التليفزيونية "تصنيف الدراما وفقا للمضمون المقدم"، وقد سبق الإشارة إلى الطابع أو الأشكال الدرامية التي تمثلت في التراجيديا وتفرعت منها الميلودراما، والكوميديا وتفرع منها الفارس. وسيتم عرض أنواع الدراما وفقا للمضمون المقدم من حيث كونها اجتماعية، أو دينية، أو بوليسية، أو تاريخية، أو تتناول السير الذاتية، أو سياسية.

وفيما يأتي تعريف لكل نوع من أنواع الدراما، مع التركيز علي نشأة مفهوم الدراما السياسية بوصفها محل دراسة الكاتبة.

أ- الدراما الاجتماعية: وهي الدراما التي تتناول موضوعا أو مشكلة اجتماعية تنبع من واقع وظروف المجتمع وتسعى لتوضيح أبعاد الموضوع أو المشكلة، وقد تتضمن تصورات أو اقتراحات لوضع الحلول المناسبة لها[1]، ويوجد من يعرفها بأنها شكل من أشكال الدراما، لا هو كوميدي ولا تراجيدي، بل صورة من الحياة تعرض كما يراها المؤلف أو المعد، وقالب هذا النوع يتمثل في برنامج "حياتي" الذي يعتمد على مجموعة من الرسائل التي يبعث بها ذوو المشاكل، فيقوم التليفزيون بإعدادها في قالب درامي، ومن خلال الوجهة الاجتماعية نجح البرنامج في استقطاب عدد كبير من المشاهدين[2].

ب- الدراما التاريخية: هي التي تتناول الأحداث التي وقعت بالفعل خلال فترة زمنية ماضية وهي بمثابة عرض لأحداث فترة أو فترات ماضية ويكون ذلك متصلا بمجتمع أو عدة مجتمعات، ويجب الالتزام هنا بالرواية الأمينة الصادقة لتاريخ الفترة التي يتناولها العمل، بدون تعديل أو تحريف للوقائع والأحداث؛ إلا أنه قد يحمل وجهة نظر في تلك الفترة أو الحقبة الزمنية التي يتناولها[3]. وتهتم الدراما التاريخية بقصص التاريخ، وتوضيح الأدوار البطولية للشخصيات التاريخية خلال الفترات التاريخية الحاسمة في حياة الأمم والشعوب[4].

جـ- الدراما الدينية: هي الدراما التي تعالج موضوعا دينيا وهي شكل متميز لشرح مبادئ الدين والدعوة إلى التمسك بتعاليمه وتثبيت المفاهيم الدينية والتصدى للحملات المعادية وعرض تعاليم الدين وأسسه في أسلوب وشكل جذاب والتصدي لأعدائه وتشمل هذه الدراما مجالات خصبة واسعة تشمل القصص القرآني والسيرة النبوية الشريفة

---

(1) عدلي سيد رضا.- صورة الأب والأم في المسلسلات العربية بالتليفزيون. (القاهرة: دار الفكر العربي، 1988م). ص114.
(2) سامية احمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص122.
(3) عدلي سيد رضا.- صورة رجل الشرطة في الدراما التليفزيونية، مرجع سابق، ص103.
(4) سامية احمد علي وعبد العزيز شرف، مرجع سابق، ص123.

وتاريخ الإسلام وسير الخلفاء الراشدين والصحابة التابعين وأولياء الله الصالحين والمصلحين الدينين والشخصيات البارزة في تاريخ الإسلام القديم والمعاصر[1].

ويعرف "عدلي رضا" الدراما الدينية بأنها الدراما التي تتناول موضوعا أو قضية تتصل بالدين من خلال ما جاء في القران الكريم، والسيرة النبوية وسير الصحابة والخلفاء[2].

د- الدراما البوليسية: وهي التي تتناول موضوعاً يتعلق بالجريمة والمجرمين، وهو يبرز دور رجال الشرطة في توفير الأمن والاستقرار للشعب من خلال العمل على تعقب المخالفين لقواعد النظام والقانون التي حددها المجتمع[3].

ويعرف "علي أبو شادي" الدراما البوليسية بأنها تقوم على عناصر الإثارة والتشويق والتوتر والإيقاع السريع والحبكة التي تصور الصراع بين الشرطة ورجال الأمن من ناحية وبين المجرمين ورجال العصابات من ناحية أخرى، وتهتم الدراما البوليسية عادة بالأحداث دون اهتمام كاف بالشخصيات وتحتشد بالمطاردات والجرائم والعنف الجسدي والمعنوي. وقد كانت البدايات الفعلية للدراما البوليسية متمثلة في فيلم الجريمة أو الفيلم البوليسي في بداية الخمسينيات[4].

هـ - الدراما التي تتناول السير الذاتية أو تاريخ الشخصيات: هي الدراما التي تتناول شخصية راحلة من الشخصيات الرائدة التي وضعت بصماتها في تاريخ العلم، أو الفن، أو الأدب، أو السياسية، أو التاريخ.

---

(1) عبد المجيد شكري، مرجع سابق، ص74-75.
(2) عدلي سيد رضا.- صورة الأب والأم في المسلسلات العربية بالتليفزيون، مرجع سابق، ص115.
(3) عدلي سيد رضا. – صورة رجل الشرطة في الدراما التليفزيونية، مرجع سابق، ص103.
(4) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص131.

الفصل الثالث

نشأة الدراما السياسية ومفهومها

أولًا: مفهوم الدراما السياسية

تعرف الدراما السياسية في قالب المسلسل السياسي بأنها "الدراما التي تتناول موضوعاً سياسياً يمس المجتمع سواء في إطار المجتمع من الداخل، أو علاقة المجتمع بدولة أو دول أخري لها ارتباط بهذا الموضوع"[1].

ويعرض "سعيد مراد" تعريف الدراما السياسية في قالب الفيلم السياسي بأنه الفيلم الذي يتناول موضوعا سياسياً بصرف النظر عن منطلق واتجاه وهدف هذا التناول، فهو نوع معين يتناول مادة سياسية ويعالجها من وجهة نظر سياسية علمية وبمنهج جدلي. ففي رأيه أن الفيلم السياسي ليس هو "أي فيلم" ينطوي مضمونه بحد ذاته علي بعد اجتماعي وسياسي ويشف أسلوبه عن محاكاة للأنماط الجاهزة في التفكير الدرامي فيشير أو يلمح بشكل غير مباشر إلي هذا البعد، بل هو يتناول مادة سياسية بهدف إثارة نقاش فكري وسياسي مع المتفرج على أرض الواقع الحي، فالفيلم السياسي هو ظاهرة مضمون وشكل معا أو هو ظاهرة متميزة[2].

وثمة مقولة تقطع بأن الدراما السياسية في قالب الفيلم السياسي تقوم أساسًا علي معارضة السلطة، فالفيلم السياسي – خلافا لأي فيلم آخر – يسعى إلى "تسييس" المشاهدين فهو يتدخل تدخلا مقصودًا مباشرًا وتحريضيا في عملية وصول المشاهد إلي موقف مما يراه علي الشاشة.

والدراما السياسية في قالب الفيلم السياسي موجهة، بطبيعتها إلى أوسع قطاعات جماهير المشاهدين، وهي علاقة سياسية من حيث الطابع العام؛ إلا أنها تتفاوت في تأثيرها وفعاليتها بين فيلم سياسي وآخر[3].

ويقول "علي ابو شادي" إنه لا يوجد مصطلح أكثر غموضا والتباسا – رغم ما يبدو عليه من وضوح – مثل مصطلح الدراما السياسية، فتارة تبدو فضفاضة تحتمل احتواء كل تاريخ الدراما، حيث إن كل فيلم سياسي، بالضرورة، أو يضيق ليحصر نفسه في نطاق الأعمال التي تتناول قضايا سياسية مباشرة ومعاصرة.

---

(1) عدلي سيد رضا.- صورة رجل الشرطة في الدراما التليفزيونية، مرجع سابق، ص103، 115.
(2) سعيد مراد.- الواقعية في السينما العربية: مقالات ودراسات. (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة،1999م) ص37-38.
(3) سعيد مراد، المرجع السابق، ص37-38، 42.

ويستطرد حديثه بأنه إذا كان معطف الدراما السياسية يتسع لكل هذا، بدرجة أو بأخرى، إلا أن التحديد الأقرب إلى الدقة يعني تلك الدراما التي تتعامل مع الواقع السياسي المعاصر والمباشر الذي يتناول قضايا سياسية مباشرة ومعاصرة دون الالتحاق بالتاريخ أو التسربل بالماضي[1].

ويعرف "جون دونج" (John Downing) الدراما السياسية بأنها لست الدراما الثورية، وليست بالضرورة أنها هي الدراما التي تتعامل مع الموضوعات السياسية، والدراما التي تدعي أنها ليست متورطة بشكل أو بآخر في السياسية فهي كاذبة، لأن هذا المصطلح يتسم بالمرونة التي تجعله يتضمن لعبة السياسية بأبعادها[2].

وهناك باحثون وعلماء آخرون عرفوا الدراما السياسية بأنها "الدراما التي تتضمن قيماً مثل الحنين للوطن والتوحد معه، وأن هناك قيمًا أغلى للعيش من أجلها، وهي ثرية جدا لدرجة الموت في سبيلها"[3]. وتعرف الدراما السياسية بأنها "الدراما التي يتمثل خطابها في القضايا والأحداث السياسية التي تقدم خلال فترة زمنية محددة"[4].

ويري كل من "ديفيد بوردول"، و "كريستن ثومبثان" David Bordwell& Kristin (Thompson) أن الدراما السياسية الممثلة في قالب الفيلم السياسي هي "التي تميل إلى كونها سلمية بشكل يعادل كونها عسكرية وتتزامن مع العداء الاستعماري والإمبريالي"[5].

ويعرف "هاشم النحاس" الدراما السياسية في قالب الفيلم السياسي بأنها "الدراما التي جعلت من مشكلة الحرية والنظام السياسي موضوعها الأساسي، والإعلان عن الموقف السياسي، وعن الانتماء مع من، وضد من، وبالتالي من أكون، ومن هذه الناحية يبدو ارتباط كل فيلم سياسي بموضوع الهوية"[6]. ومما سبق، يتضح أنه يوجد كثير من التعريفات لمفهوم الدراما السياسية بقوالبه الدرامية المختلفة سواء تمثل في فيلم أو مسلسل سياسي، وقد تتفق بعض هذه التعريفات معا في نقاط محددة وقد تتعارض في نقاط أخرى. وفي هذا النطاق، ترى الكاتبة أنه من الضروري التعرض لنشأة الدراما السياسية والدوافع التي أدت إلى ظهورها وانتشارها لتحديد مفهومها بدقة وتحديد اتجاهات التأليف فيها، ودورها في دعم مفهوم الوطنية والهوية الوطنية وأسطورة الدولة والأمة القومية.

---

(1) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص68-69.
(2) DOWNING, John.- Film and Politics in The Third World.(U.S.A: Library of Congress, 1987). p.71-72.
(3) GAMBLE, Michael& GAMBLE, Teri Kual.-Introduction Mass Communication.(U.S.A: Mcgraw Hill,1989). p.283.
(4) HILL, John & GIBSON, Pamel.- World Cinema: Critical Approachs. (U.K: Oxford University Press, 2000). p.3.
(5) THOMPSON, Kristin & BORDWELL, David.- Film History: An Introduction. (U.K: Mcgraw Hill ,2003). p.303.
(6) هاشم النحاس.- الهوية القومية في السينما العربية: دراسة استطلاعية. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1986م).ص200.

ثانياً: نشأة الدراما السياسية

ظهرت الأفلام السوفييتية الخاصة بحركة الإعداد والتركيب التي كانت محط اهتمام من الجماهير في فترة العشرينيات والثلاثينيات (1920م – 1930م) من هذا القرن، إلا أن هناك من رأى في مثل هذه الأفلام أنها تمثل سينما يسارية.

وانتقلت موجة هذه الأفلام إلى ألمانيا – التي بدأ فيها صناع الأفلام اليسارية مبكرا نسبيا – ومنذ استيراد الدولة للأفلام السوفييتية لأول مرة عام 1920م أصبح الحزب الشيوعي والجماعات اليسارية في ألمانيا أكثر نشاطا وتأثيرا[1]. وبدأت الدراما السياسية في بريطانيا متناولة قضايا الطبقة العاملة ومشاكلها، فأصبح تناول الطبقات وترتيبها محورًا لمثل هذا النوع من الدراما.

أما بالنسبة للولايات المتحدة الأمريكية، فقد ركزت الدراما التليفزيونية السياسية فيها على قضايا العرق من خلال عرض الفروق والاختلافات الاجتماعية والتاريخية بصفة خاصة مع انتشار الحملات المضادة للشيوعية[2].

ومثلت هذه البدايات الإرهاصات الأولى لما عرف فيما بعد بالدراما السياسية التي تزامن ازدهارها مع دخول الولايات المتحدة الأمريكية ميدان الحرب والصراع – حيث ظلت الولايات المتحدة الأمريكية خارج الصراع الأوربي حتي ديسمبر 1941م. وعندما هاجمت المدمرة اليابانية قاعدة البحرية الأمريكية في "بيرل هاربور – هاواي"، وأعلنت ألمانيا الحرب علي الولايات المتحدة بعدها بأيام قلائل وأصبح الصراع العالمي أمراً حتمياً، فوجهت الحكومة الأمريكية النداء المباشر لقاعدة "هوليوود" لدعم إنتاج الأفلام التي تدعم الحرب[3]، وبدأت هوليوود تتجه إلى الحرب رغم رفع شعار أن "ما يحدث في أوربا ليس من شؤوننا"، **وكان لدى هوليوود ثلاث مهام أساسية أثناء الحرب تتمثل في[4]:**

- عرض القوات الأمريكية كأبطال يهزمون شر النازيين واليابانين.
- اعدة الجماهير والشعوب بوطنها للاستمرار في عرض انتمائهم وولائهم وتدعمها من خلال صور الحرب عبر المسلسلات والأفلام.

---

(1) THOMPSON, Kristin& BORDWELL, David, op.cit, p.303.
(2) CASEY, Bernadette et al, op.cit, p.26.
(3) THOMPSON, Kristin& BORDWELL, David, op.cit, p.313.
(4) GAMBLE, Michael& GAMBLE, Teri Kual, op.cit, p.284, 288.

- التركيز على أفلام الوقت الماضي الأكثر شعبية وشيوعًا ونجاحًا، واعتبار هذه الأفلام من منظور تاريخي أكبر تخدم أهداف مختلفة بالنسبة للجماهير مثل الهروب أثناء الإحباط، وإبراز الوطنية أثناء أوقات الحرب، فمن خلالها يمكن تصوير قيم الحنين للوطن والارتداد إليه، وكان من أهم هذه الأفلام فيلم "كازبلانكا" (Casablanca) عام 1942م.

وفي الوقت نفسه، طلب البنتاجون من المخرج "فرانك كابرا" (Capra) عمل سلسلة من الأفلام الدعائية، لتفسير وتوضيح لماذا دخلت أمريكا الحرب، ولماذا أصبح لزاما عليها مساعدة الدول الأجنبية في مواجهة ألمانيا، وإيطاليا، واليابان وباقي أعضاء دول المحور، وتفسير دوافع الاتحاد الجديد لأمريكا مع روسيا التي كانت تهدد الشعب الأمريكي من قبل.

وعمل "كابرا" مسلسل "لماذا نحارب؟" واعتمد فيه بشكل أساسي على القنص من ألمانيا والمصادر العدائية الأخرى، وركز فيه على عدد من الأهداف أهمها: رسم العدو وكيفية مواجهته، والاتحاد مع الحلفاء، وشرح الاستراتيجيات العسكرية من خلال الخرائط التي مدها بهم أستوديو ديزني وتضمنت السلسلة سبعة أفلام هي: "التمهيد للحرب" (1942م)، و"الضربة النازية" (1942م)، و"الانقسام والهزيمة" (1943م)، و"معركة بريطانيا" (1943م)، ومعركة روسيا" (1943م)، و"معركة الصين"(1944م)، و"الحرب آتية لأمريكا" (1945م).

وركزت بريطانيا - في الوقت نفسه – على إنتاج كثير من الأفلام الخاصة بالحرب مركزة على المجد الوطني[1].

ويتضح مما سبق، أن الدراما السياسية ركزت في بدايتها في كل من أمريكا والدول الأوربية على تناول موضوعات سياسية خاصة بكل دولة على حدة، مثل العرق في أمريكا، والملكية والطبقات في بريطانيا، ثم انتقل تركيز الدراما السياسية بعد ذلك على قضايا وموضوعات الحرب في كل من أمريكا والدول الأوربية.

وبشكل عام، ترجع نشأة الدراما السياسية إلى الولايات المتحدة الأمريكية؛ فرغم إنتاج الدول الأوربية لعديد من الأفلام والمسلسلات السياسية، إلا أن العدد الأكبر من هذا النوع من الدراما في قوالبها المختلفة سواء الأفلام أو المسلسلات كان من إنتاج الولايات المتحدة الأمريكية[2].

---

(1) THOMPSON, Kristin& BORDWELL, David, op.cit, p.313 -314.

(2) أ.فوغل.- السينما التدميرية. ترجمةأمين صالح.(لبنان: دار الكنوز الأدبية، 1995م). ص111.

كما يمكن استنتاج أن الدراما السياسية – وإن تمثلت في قالب الفيلم السياسي – ليست ظاهرة جديدة في السينما والدراما العالمية، فثمة من يحلو له ربط ظهور الفيلم السياسي بأحداث وحركات معينة حدثت في أوربا الغربية وأمريكا في مجرى السنوات العشر الأخيرة، أو باندلاع حركات التحرر الوطني والحركات الثورية المسلحة وغير المسلحة في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، ورغم أهمية هذه الأحداث والحركات والثورات وما تبثه من حيوية فكرية تقدمه أوساط عديدة في العالم أجمع. أى رغم أهميتها في دفع حركة الفيلم السياسي إلى منفتحات جديدة تطوره وتغنيه، فإن ثمة حقيقية تاريخية ينبغي تأكيدها، وهي أن الفيلم السياسي قد ظهر في عشرينيات هذا القرن وفي الاتحاد السوفييتي بالذات، إثر انتصار ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمي. فالفيلم السياسي وضع أساس الفكر الثوري العالمي بشكل عام، كما أن الفيلم السياسي السوفييتي لم يقدم إلي مجمل تاريخ السينما العالمية معالجة أيديولوجية ثورية جديدة فحسب، بل قدم أشكالا فنية ثورية جديدة أيضا[1].

وفي طور تطور الدراما السياسية تاريخيا، جاء العالم الثالث في مقدمة الثورة السينمائية التي نتجت عن التأثر بالأحداث السياسية التي وقعت في الفترة من 1960م–1970م، وأنذر بالاتجاهات التي بدأت تبرز في الدول النامية ودفعت الناس للتغير الاجتماعي من خلال الاحتجاج ومقاومة السلطة، وأحيانا من خلال المصادمات العنيفة فأصبحت الفترة من 1960م – 1970م سياسية بدرجة لم تظهر منذ الحرب العالمية الثانية في بعض الدول بالعالم الثالث.

وتأثرت دول العالم الثالث – ومنها الدول العربية – بالأحداث السياسية العالمية، التى أثرت في الأوضاع السياسية بهذه الدول ففي عام 1962م كسبت "الجزائر" حرب الاستقلال ضد "فرنسا"، ونالت معظم الدول الأفريقية استقلالها وتأسست "منظمة التحرير الفلسطينية" عام 1964م ووعدت باسترداد أرض الوطن الفلسطيني، وانعكس ذلك على مضمون وسائل الإعلام بهذه الدول، فبدأ ظهور الميل للاتجاه السياسي العام في صنع الأفلام في بعض دول العالم الثالث بآواخر الستينيات وكان الطلب الأكثر على أفلام الحرب والنضال[2].

وظهرت عديد من الجيوب المنعزلة للنشاط السينمائي في أماكن من العالم الثالث، وبدت وكأنها تتطلع إلى انفجار مكثف في المستقبل، وأظهرت بلدان شمال أفريقيا اهتماماً شديداً

(1) سعيد مراد، مرجع سابق، ص38-39.

(2) THOMPSON, Kristin& BORDWELL, David, op.cit, P.535-537.

بالفيلم باعتباره وسيلة تعبير سياسي. وفي عام 1975م فاز بالجائزة الكبرى لمهرجان كان الفيلم الجزائري "سنوات الجمر"، كما كان هناك أعمال سينمائية متميزة لمخرجين شباب في المغرب[1].

ففي الجزائر عرض فيلمين من أهم الأفلام السياسية هما "عمر جاتلاتو" "Omar Gatlato" (عام 1977م)، و"مغامرات البطل" "Adventures of a Hero" (عام 1978م) وإلى جانب الأفلام الجزائرية الأولى التي غالبا ما كانت تركز على مقاومة الاحتلال الفرنسي، وخصوصا أثناء حرب الاستقلال (1956م – 1962م) التي فقدت أكثر من مليون شهيد جزائري أثناءها[2].

أما فيما يتعلق بمصر بدأت السينما تهتم برصد تسجيل بعض الأحداث المهمة وبخاصة السياسية وربما كان ذلك تلبية لاحتياجات الجماهير واستثمارا لمشاعرها الوطنية[3]، ويري "زياد فايد" أن السينما في مصر طرقت باب السياسة قبل أن يسمح لها بالدخول، ويرى أن تاريخ الفيلم السياسي في مصر هو نفس تاريخ السينما المصرية، فقد كان أول فيلم مصري يصور في القاهرة عن عودة سعد زغلول من المنفي في (1923/9/17)[4].

وعندما قام الاتجاه الثوري في مصر، كانت السينما المصرية نافذة حقيقية لمصر الثورة، وذلك حمل الفكر السينمائي في مصر الاشتراكية والاتجاهات الثورية والانتقالات التحريرية ليوصلها بأسلوبه الدرامي إلي عقل وقلب الإنسان المصري في مجتمعة الجديد[5].

وظهرت أفلام ضد الاستعمار مثل أفلام "صلاح أبو سيف" (القاهرة 30، عام 1966م)، و(المتمردون، عام 1968م) لتوفيق صالح، كما ركزت أعمال صانعي الأفلام في لبنان، وتونس، ومصر على الجوانب العسكرية والنضال بشكل أكبر[6].

ولم تكن السينما المصرية في السبعينيات بعيدة عن التأثر بهذه الموجه وساهم في ذلك عوامل موضوعية وذاتية، وقد ترافقت هذه الموجة الجديدة في السينما المصرية مع احتجاجات ترفض فكرة وجود سينما سياسية مصرية متميزة، واحتجاجات تدعو إلى الاعتراف بوجودها، وانطلقت بعض هذه الاحتجاجات من عدم الاعتراف بالظاهرة بحد ذاتها على اعتبار أن كل شيء في الفن سياسي في نهاية المطاف، وأن السياسة موجودة ضمنا في الأفلام المصرية العامة، وكانت بعض الاحتجاجات، تعتبر أن ما هو موجود من سياسة في

---

(1) ديفيد روبنسون.- تاريخ السينما العالمية 1895-1980. ترجمة إبراهيم قنديل. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999م). ص325.
(2) DOWNING, John, op.cit, p.93.
(3) علي أبو شادي.- وقائع السينما المصرية 1895- 2002. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م). ص44.
(4) زياد فايد.- الثورة في السينما المصرية: يوليو 1952- أكتوبر 1973. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م). ص9.
(5) إلهامي حسن، مرجع سابق، ص 163.
(6) THOMPSON, Kristin& BORDWELL, David, op.cit, p.537.

السينما والدراما المصرية غير ناضج لاعتباره سينما ودراما سياسية، وفي المقابل كانت بعض مقولات معارضة تؤكد وجود الدراما السياسية في قالب الفيلم السياسي المصري استنادا إلي وجود أفلام تستقي موضوعها أو مادتها من الوضع السياسي المباشر أو أنها تعالج أفكاراً ذات علاقة مباشرة بالسياسة وتتضمن موقفاً نقدياً من القضايا التي تطرحها[1].

وفي مرحلة أخرى من مراحل تطور الدراما السياسية في مصر، وجد من وظف الأشكال التقليدية مثل النقد الاجتماعي، فاعتمد بعض النقاد على التفسير التاريخي للصراعات ضد الاستعمار، وهناك من رأى في نقل الثقافة الوطنية في محاولة للكشف عن الهوية الوطنية التي لم ينجح الاستعمار في إفسادها، وتلى ذلك مرحلة الحداثة السياسية في نمو وتطور الدراما السياسية كمحاولة تسعى لرفع المشاهد إلى الفعل السياسي، واعتمد صناع الأفلام في هذه المرحلة على توظيف التقديم المنطقي للتاريخ بدلا من تصوير الحدث الماضي بحياد، وهناك من لجأ إلى الرمزية السياسية لدمج أحداث الماضي والحاضر والمستقبل.

والأنواع السياسية للدراما التي كانت أكثر نجاحا تمثلت في الروايات الكلاسيكية التي تناولت الحماس السياسي من خلال الأحداث السياسية وعرض القضايا المختلفة مثل التحقيق في فضيحة حقيقية للحكومة التي تذكر بالاسم، والحماس الوطني الذي يعرض من خلال الحروب وكذلك الحماس السياسي من خلال دراما وأفلام الجاسوسية والمخابرات[2].

ما سبق ذكره يشير إلى أن هناك اتجاهات مختلفة في التأليف يمكن تحديدها في مضمون الدراما السياسية والموضوعات والقضايا التي تتناولها، **وهو ما ستعرضه الكاتبة فيما يأتي.**

ثالثاً: اتجاهات التأليف في الدراما السياسية

وفقا لتعريفات الدراما السياسية ونشأتها أن هذه التعريفات الخاصة بالدراما السياسية **تتفق في عديد من النقاط وأهمها ما يأتي:**

- دراما تتناول موضوعا سياسيا يمس المجتمع من الداخل أو في إطار علاقته بدول أخرى.

- دراما تتناول مادة سياسية وتعالجها من وجهة نظر سياسية.

دراما تتضمن جبهات وطنية.

(1) هاشم النحاس، مرجع سابق، ص163.

(2) THOMPSON, Kristin& BORDWELL, David , op.cit, p.538, 562, 566, 568.

دراما تتعامل مع الواقع السياسي وتتناول قضايا سياسية داخلية وخارجية.
- دراما احتوي على بعد سياسي وإن كانت اجتماعية.
- دراما تتضمن قيماً مثل الوطنية والانتماء للوطن والحنين له.
- دراما تتناول أحداث سياسية وقضايا سياسية.
- الدراما السياسية هي الدراما العسكرية التي تتضمن السلم أوالعداء.
- الدراما السياسية هي الدراما التي تتناول قصص الجاسوسية وروايات المخابرات.

ومن خلال هذه النقاط الخاصة بتعريفات الدراما السياسية ونشأتها يمكن حصر مفهوم الدراما السياسية في ثلاثة اتجاهات:

- الدراما التي تتناول قضايا وشخصيات سياسية، ويندرج تحت هذا الاتجاه جميع الأعمال الدرامية التي تتناول قضايا سياسية داخلية خاصة بمصر أو قضايا سياسية خارجية في إطار علاقة مصر بالدول الأخرى، ويتضمن أيضا الأعمال الدرامية التي تناولت شخصيات سياسية.

- الدراما التي تتناول الحروب، دراما الحرب، ويندرج تحت هذا الاتجاه الدراما التي تتناول أسباب ومظاهر ونتائج الحروب الخمسة الخاصة بمصر والدول العربية بداية من حرب فلسطين عام 1948م، والعدوان الثلاثي عام 1956م، حرب يونيو عام 1967م، وحرب الاستنزاف، ثم حرب أكتوبر 1973م، وحديثا هناك أعمال تناولت حرب الخليج عام 1991م مثل فيلم العاصفة لخالد يوسف.

- الدراما التي تناولت الجاسوسية، دراما المخابرات، وهي تنقسم إلي قسمين الدراما المأخوذة عن ملف المخابرات العامة المصرية التي تتناول حقائق ووقائع سياسية وتاريخية، والاتجاه الآخر هي المواد التي صنعت على نهج هذا الشكل الأساسي لدراما المخابرات ولكنها مؤلفة غير مأخوذة عن ملفات المخابرات.

ويقال إن "الفن سياسة"، و"السياسة فن" ولا يمكن الفصل بينهما، فالسياسة تدخل في كل شيء، ولا تقتصر على شئون الحكم والسياسة الداخلية والخارجية لأن هذه جزئية وليست كل شيء، ففي الاجتماعات سياسة وفي الكوميديا سياسة والحب أيضا سياسة[1].

---

(1) سمير الجمل، مرجع سابق، ص10، 213.

وتأتي الاتجاهات الثلاثة الخاصة بالدراما السياسية ومدى علاقتها بمعالجة مفهوم الوطنية على النحو الأتي:

أ- الدراما التي تتناول قضايا سياسية

1- النشأة والمفهوم

تختلف القوالب الفنية للدراما السياسية تختلف قوالبها الفنية ما بين فيلم ومسلسل وسهرة تليفزيونية، وتتحدث الكاتبة هنا عن الدراما السياسية بشكل عام دون الارتباط بقالب فني خاص بها، وقد صادفت الكاتبة صعوبات للحصول على معلومات من خلال المراجع العديدة التي اطلعت عليها وخصوصًا المسلسلات السياسية أو تلك التي تتناول قضايا سياسية، وقد يرجع ذلك من وجهة نظرها إلى العوامل الدرامية لتكوين المسلسل الذي يأخذ مساحة كبيرة من الوقت لتناول الأحداث، التي تجعله في الغالب يميل للمضمون الاجتماعي أكثر من كونه يحمل مضموناً سياسياً، ولذلك كان من الصعب على الكاتبة حصر جميع المسلسلات ذات البعد السياسي، ولكنها استطاعت من خلال الاطلاع على المراجع والمشاهدة تحديد بعض المسلسلات التي تميل للمضمون السياسي أكثر من أي مضمون آخر خاصة الاجتماعي والتاريخي، وكان من أبرز هذه المسلسلات: مسلسل "فارس بلا جواد"، ومسلسل "زهرة الياسمين".

وبشكل عام، لا يمكن إغفال الدراما السياسية الممثلة في قالب عشرات الأفلام التي تلامست مع القضايا السياسية أو تحمل في ثناياها، بعدا سياسياً بارزاً، سواء في العصر الملكي أو الجمهوري بعهوده الثلاثة في مصر.

واكتسبت الدراما السياسية أهميتها من قدرتها على مواجهة الحاضر والاشتباك معه والدفاع عن حقوق الإنسان في الحرية والكرامة والعدل والسعى إلى مزيد من الديمقراطية، وحرية التعبير الذي يسمح بالمشاركة في إدارة شئون المواطن وملاحقة الفساد وكشف عناصر التخريب والذود عن مكتسبات المواطن العادي[1].

فالأفلام السياسية تناقش حقوق المواطن في علاقته بالدولة (مثل فيلم "ناجي العلى"، وفيلم "ضد الحكومة"، وفيلم "ناصر56")[2]. وفي مرحلة الستينيات، قدمت نماذج من أبطال حاولوا صياغة سؤال الحاضر والمستقبل وناقشوا الماضي بعمق وصراحة أوسع،

---

(1) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص70.
(2) هاشم النحاس.- السينما المصرية وحقوق الناس. (القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الانسان، 2001م). ص22.

اتكاء على مجمل التحولات الجارية في الواقع، فلم يكن "سيد عبد الجواد" إلا حلقة تتواصل مع "أبوسويلم" في أفلام "الثلاثية" و"الأرض" فإذا كان الأول تجليا لنقاش المرحلة الأولى من عمر "مصر" من مطلع القرن العشرين حتي ثلاثينياته، فإن الفيلم الآخر ناقش تمسك الفلاح بأرضه واستحالة اقتلاعه منها، وارتبطت الأرض عادة عند ذكرها عادة في الأدب والسينما بالمعاني التي تتصل بالوطن والشرف والانتماء[1].

وفيما يلي عرض سريع لعدد من الأعمال الدرامية التي تناولت قضايا سياسية داخلية وخارجية، التي تناولت شخصيات سياسية بارزة، معتمدة في ذلك علي المادة الفيلمية السينمائية التي تم عرضها في التليفزيون المصري باعتبارها أحد أشكال الدراما التليفزيونية السياسية، ولندرة الدراسات والمراجع التي تناولت المسلسلات التليفزيونية السياسية أو ذات الطابع السياسي أو ذات بعد سياسي، وصعوبة اعتماد الكاتبة على مشاهدة جميع المسلسلات التي تم عرضها في الفترة من عام 1978م وحتى الآن لتحديد مضمون المسلسلات التي تتناول قضايا سياسية وعرضها، تعتمد الكاتبة هنا على عرض بعض النماذج من المسلسلات السياسية البارزة، التي استطاعت أن تصل إليها أو تحصل على معلومات خاصة بها ومنها مسلسل "فارس بلا جواد"، ومسلسل "زهرة الياسمين".

2- نماذج من الدراما السياسية التى تتناول قضايا سياسية

- مسلسل "فارس بلا جواد" (عام 2002م)

أكد الفنان "محمد صبحي" بطل مسلسل "فارس بلا جواد"، أن الذي دفعه لكتابة هذا المسلسل هو "معاهدة لندن" عام 1841م، و"بروتوكولات حكماء صهيون". فقد قال "صبحي" في حديثه لمراسل "إسلام أون لاين نت" السبت (2-11-2002م) إن فكرة المسلسل تولدت لديه من خلال قراءته لواقعتين أساسيتين، "الأولى: معاهدة لندن عام 1841م التي قام خلالها ثلاثة من الحاخامات اليهود المكلفين بنشر الفكر الصهيوني بتقديم فكرة تتلخص في أن يقدم الإنجليز عرضا "لمحمد علي" بأن تقوم "مصر" بتسليم الأسطول التركي، الذي استولت عليه أثناء الحرب ووقف الحرب، مقابل ضم فلسطين لمصر ضمن مخطط يهدف إلى احتلال مصر من قبل "إنجلترا" في عام 1882م[2]، وبالتالي خضوع فلسطين للحماية الإنجليزية، مما سمح بعد ذلك للإنجليز بإصدار "وعد بلفور" الشهير، الذي بموجبه تم إنشاء وطن لليهود في فلسطين.

---

(1) بشار إبراهيم.- رؤى ومواقف في السينما السورية. (دمشق: دار علاء الدين، 1997م) ص45-82،46.
(2) http: // www.islamonline.net. in: 21/3/2008. 12.15 p.m.

وتابع "صبحي" قائلا بأن الواقعة الثانية: ما كتبه الأديب والمفكر الأستاذ "عباس محمود العقاد" حول "بروتوكولات حكماء صهيون"، وضرورة متابعة هذه البروتوكولات المكونة من أربع وعشرين نقطة، والكشف عما تم تنفيذه منها على أرض الواقع، مؤكدا أن هناك 19 نقطة تم تنفيذها بالفعل في غضون 150 عاما[1].

وقد تضمن هذا المسلسل عديداً من القضايا والأحداث السياسية والتاريخية المهمة بداية من عهد الملك "فاروق" والاحتلال الإنجليزي "لمصر" ومقاومة الشعب المصري وحادثة "دانشوي" وحكم الأتراك "لمصر" وكذلك تناول العلاقات العربية/العربية من خلال علاقة "مصر" "بسوريا"، وقد تضمن بعض الشخصيات السورية والمغربية والعربية بصفة عامة في محاولة لإبراز الهوية القومية لمصر وتأكيد مفهوم الوحدة العربية. وقد توالت أحداث المسلسل عبر تتابع زمني تاريخي من عهد "محمد علي" مرورا بالاحتلال الإنجليزي والفرنسي "لمصر" حتي الوصول للصراع مع الصهيانية، وإبراز السياسة الصهيونية من خلال كتاب "بروتوكولات حكماء صيهون" وإبراز مدى عدوانية اليهود واعتمادهم على العنف لتحقيق مصالحهم، وأنهم في سبيل ذلك لا يفرقون بين طفل وشاب وعجوز أو رجل وامرأة، وقد ختم المسلسل بمشهد يحمل عديداً من الدلالات والمعاني الكامنة وهو مشهد يحاول فيه البطل أن يأخذ ثأره من اليهود في إطار الصراع الدائر بينهم، ويذهب لأحد المعابد اليهودية فعليا لتنفيذ مهمة استشهادية وطنية وقومية ويستعد لإلقاء القنبلة لتفجير المكان، إلا أنه يرى طفلة صغيرة لا ذنب لها فيما يحدث فيتراجع عن تنفيذ مهمته في رسالة ضمنية للعالم لكي يفهم ما يقوم به اليهود من أعمال إجرامية وتوضيح الصورة الحقيقية للأنا المصرية/العربية مقابل حقيقة صورة الآخر الخارجي الإسرائيلي.

ويتضح من عنوان العمل الدرامي أنه يدل بشكل كبير على مضمونه من حيث صفة للبطل بكونه فارس ولكن بلا جواد، ورغبته الجامحة في عمل الكثير من أجل وطنه وشعبه وأصحابه وجيرانه في حين أنه لا يتوافر لديه الوسيلة التي تدعمه وتساعده في تحقيق هدفه. وأثير جدل كبير بين النقاد لتصنيف مسلسل "فارس بلا جواد" في كونه مسلسلاً تاريخياً أو مسلسلاً سياسياً؛ وذلك لكونه يضم عديداً من الأحداث التاريخية المهمة، وفي الوقت نفسه يضم عدداً كبيراً من الأحداث والقضايا السياسية، ويعد وفقا للمعايير السابق

(1) http: // www.islamonline.net. in: 21/3/2008.12.15 p.m.

ذكرها عملاً سياسيا حيث يتناول العديد من القضايا السياسية أهمها الصراع العربي الإسرائيلي، وإن كانت هذه القضايا قد تمت معالجتها في إطار تاريخي وسياسي[1].

- مسلسل "زهرة الياسمين" (عام 2004م)

يعد مسلسل "زهرة الياسمين" من أهم المسلسلات السياسية التي عرضها التليفزيون المصري. وتدور الأحداث هنا حول "فارس" الذي يقع في حب ابنة أحد الباشوات ويتقدم للزواج منها ولكن والدها يرفض، وأمام تمسك ابنته، يدبر الباشا مؤامرة لادخال "فارس" السجن، وبعد الإفراج عنه يتفق فارس مع ابنة الباشا على الزواج والهروب معا إلى أمريكا وفي ولاية "كاليفورنيا"، ويحقق نجاحا كبيرا في عمله ويصبح من الأثرياء إلى أن تقع أحداث 11 سبتمبر ويلقى القبض عليه ويتم ترحيله إلى مصر.

وقد تناول المسلسل عديداً من القضايا السياسية أهمها الاغتراب عن الوطن ونتائجه التي تمثلت أهمها في أبناء الجاليات العربية الذين يتطبعون بعادات وتقاليد المجتمع الأمريكي وينسون تماما أوطانهم ودينهم مهما كان دور الآباء في تعليمهم وتنشئتهم على كونهم مصريين وعربًا ومسلمين، وأنه مهما طال البعاد عن الوطن - الذي يترتب عليه العديد من النتائج السلبية – ففي نهاية المطاف، لابد من العودة له مرة أخرى، وتناول قضية الصراع العربي الإسرائيلي، والأقليات الدينية في الولايات المتحدة الأمريكية مثل الأقليات الإسلامية.

وفي هذا المسلسل تم استخدام تقنية جديدة وهي تصوير الآخر الخارجي العدائي في شكل شيطان يرتدي ثوباً أسود أقرب ما يكون في شكله لزى اليهود وكل دوره هو الوسوسة بأعمال سيئة في أذن وعقل فارس الشخصية المصرية وبطل المسلسل الذي ترك وطنه وهاجر إلى "الولايات المتحدة الأمريكية"، ومضمون المسلسل يقدم كل من "أمريكا" و"إسرائيل" كآخر خارجي يجب مواجهته، ويحسب لهذا المسلسل الأسبقية في تناول أحداث الحادي عشر من سبتمبر ووضع العرب والمصريين في أمريكا وما يتعرضون له من اضطهاد وأعمال عنف لكونهم عربًا ومسلمين. وارتبط اسم المسلسل بأبناء المصريين المهاجرين للخارج، فاسم" ياسمين" هو اسم ابنة "فارس"، وهي الشخصية الأمريكية الجنسية لوالدتها في أمريكا والمصرية الجنسية نسبة لأبيها في الوقت نفسه، والنتائج التي ترتبت على ذلك من قطيعة الوطن والأهل والتطبع بعادات وتقاليد الوطن الجديد المكتسب،

(1) من واقع مشاهدة العمل الدرامي.

وإشارة إلى ذلك أن زهرة الياسمين وما تتضمنه من معاني جميلة ورائحة عطرة وكونها زهرة في مقتبل حياتها يجب أن تنمو في وطنها الأصلي وألا تكون مغتربة عنه[1].

وتضمنت أغنية التتر الخاصة بالمسلسل جميع هذه المعاني من خلال كلماتها التي تقول **"فين الوطن لو مش في قلبك يبقي فين.. مهما المسافة تبعدك عنه وتغربك سنين"**، أي دلت الأغنية علي جميع المعاني التي يتضمنها المسلسل من حب الوطن والحنين له والغربة عنه[2].

هذان هما المسلسلين اللذين يمكن اعتبارهما أعمال السياسية تتناول قضايا سياسية داخلية وخارجية، هذا بالاضافة إلى عديد من الأعمال الدرامية التي تتضمن في ثناياها بعداً سياسياً، وهذه الأعمال كثيرة لا حصر لها مثل "بوابة الحلواني"، و"أماكن في القلب"، و"العولمة"، و"محمود المصري"، و"زيزينيا"، و"جمهورية زفتي"، و"الملك فاروق" وغيرها من الأعمال الدرامية الأخرى التي تتضمن أحداثاً سياسية وإسقاطاً سياسياً قدمها التليفزيون المصري ولكنها في قالب اجتماعي أو تاريخي أكثر من كونه قالبًا سياسياً.

هذه كانت الأعمال السياسية التي عالجها المسلسل كشكل درامي، وفيما يأتي بعض الأمثلة للأفلام السياسية التليفزيونية والسينمائية التي تم عرضها في التليفزيون المصري.

- فيلم "ليلي بنت الصحراء" (عام 1937م)

يصور هذا الفيلم الصراع بين العرب وكسرى حاكم الفرس، "ليلي" ابنة الشيخ "بكير" مخطوبة إلى ابن عمها "البراق" الذي يحبها وتحبه ويحقد عليهم زياد الذي كان يطمع في "ليلى" ويضمر لهم الشر ويتعاون معه "عمرو" فيذهبا إلى كسرى ويعرضان عليه جمال "ليلى" فيأمر كسري بإحضارها طوعا أو كرها، وتختطف "ليلى" عنوة من الصحراء وتجيء إلي قصر كسرى، وتتعرض للتعذيب والضرب بالسياط، وتحاول إحدى الشخصيات وهي خطيبة الملك التي عرفت أن ليلي جاءت إلي القصر مكرهة، وتحاول خطيبة الملك مساعدة "ليلى" وكذلك "جلنار" التي تطلب من خطيبها الملثم وهو أحد ضباط القصر أن يحمل رسالة ليبلغها "للبراق"، وعندما يسمع "البراق" هذه الأبيات في الرسالة، يشتد به الحماس لإنقاذ حبيبته "ليلى" فيثير همة العرب لتخليص فتاتهم

(1) من واقع مشاهدة العمل الدرامي.
(2) من واقع مشاهدة العمل الدرامي.

لتجميع القبائل وتخرج ثورة عارمة على الظلم والطغيان لتحطيم مقر كسرى ويقتلوه ويخلصوا "ليلى" من الأسر وينشدون نشيد الحرية والانتصار[1].

- فيلم "لاشين" (عام 1938م)

يربط هذا الفيلم بشجاعة بين الفساد السياسي والخيانة والانهيار الاقتصادي وينتهي بتحقيق إرادة الجماهير في تولية قائد محبوب من الشعب وقتل الحاكم أو السلطان[2].

وبعد فيلم "لاشين" أول فيلم سياسي مصري بمعنى الكلمة، يناقش مشكلة السلطة والاستبداد والعبث بمقدرات الشعوب، وحين يقوم قائد نبيل ليوقف هذا الفساد يزج به في السجن فتقوم ثورة شعبية كاسحة تطالب بالخلاص، وهذا الفيلم يعد إرهاصة أو استشراف للمستقبل أو توقعا لم ينتبه أحد إليه وهو أن "لاشين" كان أحد زعماء الجيش وواحداً من أهل السلاح استند إلى ثورة الشعب للقضاء على فساد القصر، وهو ما حدث بالفعل بعد عرض الفيلم بأربعة عشر عاماً حيث قامت ثورة يوليو 1952م، ثورة الجيش بمساندة الشعب للقضاء على فساد القصر[3].

- فيلم "من فات قديمه" (عام 1943م)

يعد فيلم "من فات قديمه" أول فيلم جريء يدخل المعترك السياسي[4]، وتدور قصة الفيلم حول زعيم حزب كبير يدير شئون حزبه حسب رغبة زوجته الحسناء المدللة التي تسيطر عليه سيطرة تامة. ووفقا لهواها، كان يأتمر بأوامرها ولا يعصى لها مطلبا وكانت تستغل اسمه استغلالا يعود عليها وعلى أقاربها ومعارفها بالكسب الوفير والثراء العريض، كما تناولت القصة أيضا ظاهرة المحسوبية والرشوة والصفقات التي تتم في السهرات داخل القصور، وتوزيع المناصب التي كانت تخصص لأقارب وحاشية رجال هذا الحزب في تلك الفترة الساخنة والمهمة في حياة الشعب المصري. والحزب المقصود هنا هو حزب الوفد، حزب الأغلبية، الذي كان يرأسه في ذلك الوقت "مصطفي باشا النحاس"، والزوجة المقصودة بالسيطرة والتدخل في شئون الحزب ومن ثم شؤون الحكم والسياسية المصرية هي زوجة "زينب هانم الوكيل"[5].

---

(1) إلهامي حسن، مرجع سابق، ص88.
(2) علي أبو شادي.- وقائع السينما المصرية 1895-2002، مرجع سابق، ص109.
(3) محمد صلاح الدين.- السينما والسلطة. (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1996م). ص48، 62.
(4) إلهامي حسن، مرجع سابق، ص90.
(5) محمد صلاح الدين، مرجع سابق، ص69-70.

- فيلم "مصطفي كامل" (عام 1952م)

يدور هذا الفيلم حوا حياة الزعيم الوطني الكبير مصطفي كامل، وأكد هذا الفيلم قيمة النضال والتضحية من أجل الوطن والتنديد بالاستعمار والاستبداد[1].

وهو أول فيلم يقدم حياة زعيم سياسي ويعرض صورة من صور كفاح الشعب في سبيل الخلاص، وكتب "فكري أباظة" في مجلة "المصور" يقول هذا الفيلم يعتبر الأول من نوعه في محاولة إظهار القوميات والوطنيات على الشاشة وهو من هذه الناحية مهم جدا".

وكتب "صلاح ذهني" في مجلة "الجيل الجديد" يقول "إن عرض حياة مصطفي كامل على الشاشة فيه أكثر من رد اعتبار للفيلم المصري لأن فيه معنى جميلا نحن في حاجة إليه الآن بالذات لنعرف لوناً من الوطنية ما أكثر ما نفتقده الآن"[2].

وبعد فيلم "مصطفي كامل" بدأت الأفلام السياسية التي تتناول ثورة يوليو 1952م في الظهور. ففي عام 1954م، ظهرت عدة أفلام يتقمص بطلها شخصية ضابط ونهايتها تشير إلى زواج الضابط من بنت الأسرة الأرستقراطية ممثلة العهد البائد كرمز لانتصار الثورة، **ومــن أمثلة هذه الأفلام:**

- فيلم "الله معنا" (عام 1955م)

يصور هذا الفيلم ضابطا مصريا فقد ذراعه في حرب "فلسطين" وهو مصمم على تعقب المجرمين الذين تسببوا في كارثة الأسلحة الفاسدة، والضابط على علاقة حب بابنة عمه الباشا، الثري الذي ساعده ليلتحق بالكلية الحربية لكنه أحد المشاركين في إتمام صفقة الأسلحة.

ويتوصل الضابط وزملاؤه إلى مرتكب الجريمة بدءًا من الملك، ومرورا بالحاشية والباشوات وعمه أيضا، وينتهي الأمر بالباشا إلى الاعتقال عند قيام الثورة، وانفجرت قنبلة كانت في يده عند محاولته الهرب بالوثائق والمستندات، مما سيؤدي بالطبع إلي زواج الضابط من ابنة عمه، تلك الزيجة التي كان الأب لا يحبذها.

- فيلم "رد قلبي" (عام 1957م)

تناول العلاقة بين الضباط الفقراء وبنات الأثرياء الذي يتعرض "لإنجي" بنت الباشا التي تحب "علي" ابن الجنايني، ولم يكن مقدراً لقصة الحب هذه أن تنتهي بالزواج لولا

---

(1) علي أبو شادي ـ اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص70-71.
(2) محمد صلاح الدين، مرجع سابق، ص93، 102.

قيام الثورة التي كلفته بالإشراف على مصادرة أملاك الباشا، ومع قوانين الإصلاح الزراعي الأولى تنهار طبقة كبار الملاك وتتنهي قصص الحب بين الفقراء والأغنياء بالزواج[1].

- فيلم "جميلة بو حريد" (عام 1958م)

يتألق المد القومي ويتصاعد، وحلم الوحدة يتحقق ونجم العروبة يأخذ سمته في سماء العالم، مصر المنتصرة في حرب "السويس" وثورة "العراق" في أيامها الأولى، والنجاحات المتوالية للحرب التي تقودها جبهة التحرير الوطني في "الجزائر"، وضربات الثورة العربية تلاحق فلول الاستعمار أينما كان على الأرض العربية، في ظل ذلك كله جاء فيلم "جميلة بو حريد" ليلاحق الأحداث الساخنة على أرض الوطن[2].

وقد تناول الفيلم قضية سياسية مهمة، وهي قصة الكفاح الجزائري ضد المستعمر الفرنسي، وقدم "شاهين" فيلماً استطاع أن يهز وجدان العرب ويلمس كل عربي.

ويحكي الفيلم عن ثورة "الجزائر"، ويقدم المشكلة من جذورها، ويقدم فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر بكل ما كان تحدث في هذا الوقت.

وتبدأ قصة فيلم "جميلة" مع قيام الحرب العالمية الثانية، يوم راحت "فرنسا" تعد الشعب الجزائري بوعود زائفة، كانت تعد الاستقلال والحرية حتي تضع الحرب أوزارها، ووقفت "الجزائر" كلها إلى جانب "فرنسا" تخوض المعركة، وبعدها انتهت الحرب فكان رد "فرنسا" على الشعب الجزائري هو النار والحديد والإرهاب. فكان على أبناء "الجزائر" أن يخوضوا معركتهم من أجل حريتهم وشرفهم، وانضمت "الجزائر" كلها في جيش التحرير وكانت من ضمن هذه الشخصيات "جميلة بو حريد"، و"جميلة" بطلة من أبطال "الجزائر" التي ضحت بنفسها من أجل تحرير بلادها ولكنها لم تكن البطلة الوحيدة لقد كان هناك مثلها الكثير، ومثالاً يضرب للتضحية في سبيل الوطن، فهناك مليون "جميلة" سوف يتحملون كل شيء من أجل حرية وطنهم. وينتهي فيلم "جميلة" بهذا النشيد الذي كان كل الشعب يردده من أطفال ونساء ورجال في السجن والشارع والفدائيين من زملاء "جميلة" وهم جميعاً في مظاهرة يحملون صورة "جميلة" البطلة التي تحملت الكثير من أجل الوطن وتحريره والتي كانت تسعى إلى أن تحصل بلادها على الاستقلال دون دم، بينما كان "يوسف" يقول لها دائما.. "الدم هو اللي حيحرر الجزائر مش الدموع"[3].

---

(1) درية شرف الدين.- السياسية والسينما في مصر 1961-1981. (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2002م). ص19، 21 - 22، 101.
(2) علي أبو شادي.- كلاسيكيات السينما المصرية. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م). ص47.
(3) سعاد شوقي. سينما يوسف شاهين: تطور الرؤية والأسلوب. (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004م). ص62-63، 65، 69.

- فيلم "في بيتنا رجل" (عام 1961م)

ضحي فيها البطل بحياته فداء لوطنه عندما هاجم معسكراً للإنجليز، واشترك قبل ذلك في اغتيال أحد رموز العهد الفاسد، وعندما اضطر للاختباء لدي أسرة مصرية تقليدية لا صلة بينها وبين عالم السياسية، خلق وجوده بينهم روحا جديدة كشفت عن البطل الكامن داخل كل مصري إذا ما دفعته حاجة الوطن لذلك.

- فيلم "الباب المفتوح" (عام 1963م)

اتجه فيلم "الباب المفتوح" إلى إعلاء قدر النماذج الوطنية المرتبطة بقضايا الوطن أو التي تعلن استعدادها في كل وقت للعمل من أجل حريته وكرامته، وعرض الفيلم فكرة الالتحام بالشعب كمخرج حقيقي حتي في الأزمات الخاصة التي تواجه الانسان.

- فيلم "ثمن الحرية" (عام 1964م)

يعلى هذا الفيلم قيمة الوطنية، وفداء الوطن بالروح، حيث تعرضت مجموعة غير متجانسة من المصريين رجالا ونساء للقتل رميا بالرصاص علي يد الحكمدار الإنجليزي للقاهرة عندما تكاتف الجميع لعدم الكشف عن مكان فدائي مصري يناضل لتخليص وطنه من الاحتلال.

- فيلم "شروق وغروب" (عام 1970م)

يشير هذا الفيلم لمدنيين انضموا لبعض الجماعات التحررية وكانوا شرفاء اختاروا الطريق الصعب في الكشف عن مفاسد عهد ما قبل الثورة، مع احتمال القبض عليهم في أي وقت حتى وصل الأمر إلى منزل رئيس البوليس السياسي المتحالف مع السلطات ضد الوطن[1].

- فيلم "المتمردون" (عام 1968م)

يناقش الفيلم فكرة التمرد والثورة من خلال استخدام الرمز محاولاً تحليل أسباب فشل التمرد الذي يحدث في إحدي المصحات، وتشكيل المرضى لقيادة جديدة تعجز عن إدارة المصحة، لنقص الوعي والخبرة إلى أن تعود القيادة القديمة بمساعدة الشرطة.وهو أحد الأعمال الكبيرة التي حاولت تحليل الواقع السياسي والإجتماعي في "مصر" قبل وبعد ثورة 1952م[2].

(1) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص102

(2) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص21.

وتدور أحداث الفيلم داخل مصحة لمرضى السل تديرها إدارة متعسفة، بأسلوب طبقي، يقسم المصحة إلي عنبرين – طبقيين: المجان- للفقراء والمعوزين، والدرجات للسادة الذين يحصلون علي كل شيء وخصوصا المياه التي يحرم أهل المجان منها، الذي سرعان ما يتمرد الفقراء ويقومون بالاستيلاء على الإدارة – السلطة – وينصبون طبيباً، من طبقة الدرجات، وإن كان مريضا مثلهم زعيما للتمرد ولأن الطبيب لا يملك رؤية واضحة وعلمية للإدارة، فإن التمرد يفشل، وتعود الإدارة القديمة أكثر قسوة وظلما ووحشية.

و تمثلت رسالة الفيلم في رؤية "توفيق صالح" للنظام المصري والثورة المصرية، من خلال منظور إيدلوجي ومنهج علمي، يفسر به الظواهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ويرى "أنه تمرد غير منظم، ولا توجهه نظرية صحيحة تؤدي دوما إلى الإخفاق".

- فيلم "القضية 68" (عام 1968م)

لجأ "صلاح أبو سيف" في هذا الفيلم إلى الرمز انطلاقا من الإيمان بالثورة، وطالب قائدها بضرورة إعادة البناء، وعمارة عم "منجد" الذي رأى فيه بعض الأفراد رمزاً "لعبد الناصر" الحريص على تصحيح ميزان العدالة المعوج، هذه العمارة دخلتها الشروخ، مما يهددها بالسقوط في أي لحظة، بينما يشتغل شباب الثورة المفعم بالحماس، والوعي والإحساس بالانتماء بترديد الشعارات والمناقشات الكلامية والتأرجح بين لحظات الرفض والتأييد، في حين يتعرض البناء نفسه للانهيار، ويشير الفيلم إلى عديد من مظاهر الفساد التي تنخر كالسوس في عظام النظام[1].

-فيلم "ميرامار" (عام 1968م)

فيلم سياسي ضد السلطة وضد الحكم، وهو من أوائل أفلام النقد السياسي للأوضاع المعاصرة، حيث كان الحوار مباشراً ويرمي في بعض الأحيان إلى موقف معاد للثورة ولقراراتها الاشتراكية وكانت "زهرة" التي قامت بدورها الممثلة "شادية"، ترمز إلى مصر[2].

- فيلم "شيء من الخوف" (عام 1969م)

أمر الرئيس "جمال عبد الناصر" بنفسه، بعرض الفيلم كاملا، بعد أن رفضته الرقابة، مردداً عبارته الشهيرة "إحنا مش عصابة ولا أنا رئيس عصابة ولو كنا كده يبقى نستاهل الحرق".

---

(1) علي أبو شادي.- السينما والسياسية، مرجع سابق، ص13-14، 16.
(2) محمد صلاح الدين، مرجع سابق، ص127، 133.

ويشير الرئيس إلى ما حدث "لعتريس" زعيم العصابة التي اجتاحت قرية الدهاشنة، وروعتها وسلبتها الحرية والكرامة واغتالت رجالها ويتمت أطفالها وفرض زعيمها "عتريس" نفسه زوجاً "لفؤاده"، الفتاة التي راحت تحمل لواء الثورة على الظلم والقهر والاستبداد وينتهي الفيلم بالجموع الثائرة تزحف نحو القصر، قصر "عتريس"، تشعل فيه النيران ليحترق بمن فيه[1].

فالفيلم دعوة إلى الثورة ضد القهر، والتسلط، ورفض للخوف القليل أو الكثير، "شيء من الخوف ما يأذيش" كما ادعى "عتريس" ودعوة إلى أن يتخلى الشعب عن سلبيته ويقاوم الظلم ويواجهه بالتجمع والوحدة، وهو دعوة تفضح منطق العصابات التي تخمد صوت الشعب ليعلو صوت السلطة[2].

- فيلم "الأرض" (عام 1970م)

يقدم هذا الفيلم واحدة من أقوى اللقطات - وربما أقواها - تعبيراً عن الانتماء للأرض وهي اللقطة التي ينتهي بهـا الفيلم وتصور يد الفلاح بعد أن قيدوه من قدميه بأحد الخيول وبدأوا سحله، فتحرث أصابعه الأرض وهو يقاوم السحل ثم تثبت الصورة على اليد مغروزة في الطين تتشبث بالأرض في عصبية مستميتة[3]. وقد قدم الفيلم نماذج الفلاحين الذين يتمسكون بالأرض تمسكهم بحياتهم، والمضحين من أجل عدم ضياعها منهم لصالح الإقطاع والتي كانتالأرض بالنسبة لهم مرادفاً للكرامة والعزة الوطنية، وكانت قطعة الأرض الصغيرة التي يمتلكها كل منهم بمثابة الوطن الذي يبذل دماءه من أجله[4].

- فيلم "زائر الفجر" (عام 1975م)

يعد فيلم "زائر الفجر" أول الأفلام المصرية التي تناولت مراكز القوى من خلال عنوان صريح وموضوع جريء عن هؤلاء النفر الذين بثوا الرعب والخوف في نفوس الناس، وبخاصة المثقفين منهم في فترة الانكسار الثوري فضلا عن أفعالهم المنكرة والتي أدت بدورها إلى الهزيمة في 5 يونيو 1967م.

---

(1) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص72-73.
(2) علي أبو شادي.- كلاسيكيات السينما المصرية، مرجع سابق، ص158.
(3) هاشم النحاس.- الهوية القومية في السينما المصرية، مرجع سابق، ص203.
(4) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص102.

وكان الفيلم يعالج – لأول مرة – بوضوح وقسوة كل العوامل والأسباب التي أدت إلي هزيمة يونيو 1967م بضرب واعتقال وسجن عديد من العناصر الوطنية والمخلصة التي كانت تحاول التنبيه والتحذير قبل الحرب وإطلاق الصيحة الشهيرة "حاميها حراميها "بكل وضوح وصراحة، وأن الحرية والديموقراطية هما الحل الأمثل لهذه الأمة وخلاصها الوحيد.

ويستمد الفيلم قوته من قوة موضوعه الذي يتعرض بوضوح لمبدأ حرية الرأي في المجتمع المصري بل وفي دول العالم الثالث كلها، وهو أول فيلم مصري يتناول هذا الموضوع المهم وهو اضطهاد الإنسان من السلطات لأنه ببساطة يقول رأيه الذي يخالف آراءهم[1].

- فيلم "الكرنك" (عام 1976م)

تناول هذا الفيلم وقائع الإرهاب، والسجن والاعتقال والتعذيب والاغتصاب والتجسس والشرائط المسجلة وكتابة التقارير وتسليمها للجهات الأجنبية والتحالفات والتناقضات في الوقت نفسه بين أجهزة المخابرات وأجهزة الشرطة والسجن الحربي والضحية دائما هو المواطن[2].

وهو أول سلسلة طويلة لأفلام الهجوم على الماضي كما سماها "سامي السلاموني"، وأول سلسلة "موجة أفلام الكرنكة" كما سمتها "خيرية البشلاوى"[3].

- فيلم "عودة الابن الضال" (عام 1976م)

أجاب عن سؤال موجه ليوسف شاهين: ماذا يعني "عودة الابن الضال"؟ أجاب قائلاً:

"أولاً سياسياً حيث كان له علاقة بما حدث في "لبنان"، أنا حسيت أن العرب حيبدأوا يذبحوا في بعض وخصوصاً أول ما ابتدى "السادات" يأخذ قرارات لوحده من غير ما يشرك معه البلاد العربية، إحنا الوحدة عمرنا ما عرفنا نوصل لها بس كان فيه أمنية أن إحنا نوصل لها، مفيش فايدة إن إحنا نكلم بعض تاني، أنا كنت حاسس أنها خيانة لكل العرب"[4].

- فيلم "إسكندرية ليه" (عام 1979م)

تناول فكرة الفيلم التعايش بين الأديان وبين البشر عموماً. ويرصد الفيلم، منذ بدايته، تفجر النزعة الوطنية، فقد أدى الضباط المصريون محاولتهم البحث عن طريق للخلاص،

---

(1) محمد صلاح الدين، مرجع سابق، ص171-172، 177.
(2) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص142.
(3) محمد صلاح الدين، مرجع سابق، ص189-190.
(4) سعاد شوقي، مرجع سابق، ص129.

فيعرض اتصال الضباط الوطنيين بالألمان النازيين قبل معركة العلمين، إشارة إلى الاتجاه الذي كان يرى أن خلاص "مصر" من الاحتلال البريطاني يكمن في التعامل مع أعدائهم الألمان[1].

وقد أشاد الفيلم بالروح الوطنية التي تميز بها المصريون في كل مراحل كفاحهم ضد الاستعمار، وتعرض لأسرة مسيحية بكثير من التفاصيل، وأبرز الفيلم نموذج الأب المحامي الوطني المتحمس، الذي يؤمن بالأخلاق في عصر لم يعد يعترف بها، ويدين النازية التي تفرق بين الإنسان وأخيه بلون جلده، أو نوع جنسه، أو عقيدته الدينية.

وكذلك عرض الفيلم لأسرة مصرية مسلمة، عائلها من الرأسماليين الجشعين، الذي لا يتورع عن سرقة جهد العمالة لمضاعفة أمواله، وأحد أفراد تلك الأسرة يشارك في الكفاح ضد الاحتلال الإنجليزي لمصر، وقت الحرب العالمية الثانية، أما الأسرة اليهودية فقد أحاطها المخرج بكثير من مظاهر الهيبة والوطنية والجمال، وأبرز حب أفرادها لمصر وللمصريين واضطرارهم للنزوح عنها خوفاً من وصول النازي إلي الإسكندرية.

- فيلم "امرأة من زجاج" (عام 1981م)

أدان فيلم "امرأة من زجاج" ممارسات مراكز القوى وركز على صورة غياب القانون، وبالتالي غياب العدالة، وتعرض "لمذبحة القضاء" التي عصفت بأقطاب القانون والقضاء في مصر في نهاية الستينيات، كما أدان أسلوب مراكز القوي في تلفيق التهم للأبرياء المراد التخلص منهم والتعرض لأساتذة الجامعات وللعناصر الوطنية إلى حد القتل[2].

ومن أفلام مراكز القوى فيلم "طائر الليل الحزين" (ليحيي العلمي)، وفيلم "آه ياليل يازمن" (لعلي رضا) [3].

- فيلم "إحنا بتوع الأتوبيس" (عام 1983م)

موضوع هذا الفيلم يدور حول مراكز القوى والظلم الذي يقع على المواطنين البسطاء الذين يعيشون حياتهم في معزل عن السياسة، التي تتسبب عاداتهم وتقاليدهم البسيطة في محاولة مجملة أحد الجيران لجاره في دفع أجرة الأتوبيس له، ثم طلب الباقي من الكمسارى فتنشب مشاجرة ويذهبون للقسم، ويسجنون، وتقع في الفترة نفسها أعمال شغب ومظاهرات ساخطة، فيأخذون المواطنين للمعتقل ويسجنون ويعتبرون سجناء

---

(1) أمير العمري.- اتجاهات في السينما المعاصرة. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م) ص55-56.
(2) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص144، 199-200.
(3) مصطفي محرم، مرجع سابق، ص237

سياسيين ويطلب منهم التوقيع على تقارير واعترافات بجرائم لم يفعلوها ويرفضوا، فيتعرضون لأنواع التعذيب حتى يجبروا علي التوقيع.

ويعرض الفيلم نموذجاً لطالب من طلاب الجامعة يعشق وطنه، ولم يقترف أي جرم، وكان ضمن فريق المسرح الخاص بكليته في الجامعة، وهو وطني يعبر عن حبه لوطنه من خلال أبيات شعرية يكررها في الفيلم تقول "لي مين غيرك يا بلدى لي مين.. ياللاي علمتيني إيه معني الحنين"، فيعتقل سياسياً ويتعرض لأشد أنواع التعذيب لرفض التوقيع على جرائم لم يرتكبها، حتي يموت... ويزعم رئيس السجن كذباً بأنه حاول الهرب فقتلوه إلا أن المواطنين يكذبون ذلك ويقولون الحقيقية فيطلق عليهم النار ويلقون مصرعهم.. فيحدث تمرد وثورة ضد الظلم والاستبداد[1].

وعرض الفيلم في مجمله مراكز القوى بمظاهرها المختلفة وأساليب التعذيب العنيفة وغير الآدمية التى كانت تمارسها، وعرض السجون ولآلاف الضحايا الذين لقوا مصرعهم دون اقتراف أي جرم، وتعدد النماذج التي يعرضها الفيلم ما بين مواطنين بسطاء، وطلاب جامعات وكل يحب وطنه، والقهر الذي يقع عليهم ظلماً ويحرمهم من التعبير عن آرائهم[2].

- فيلم "الغول" (عام 1983م)

يتعلق موضوع هذا الفيلم بأذيال حادثة المنصة واغتيال الرئيس "أنور السادات" وحاول في المشهد الأخير، أن يوحي من خلال اغتيال بطل الفيلم ولفظه بجملة مماثلة لما نطق به "أنور السادات" لحظة مقتله "مش معقول" ثم إلقاء حرسه الخاص لمجموعة من الكراسي فوق جسده – أو فوق جثته بقصد حمايته مما أكسب الفيلم بعداً سياسياً – آنياً – توافق مع رغبات الجمهور[3].

- فيلم "وداعا بونابرت" (عام 1985م)

وهذا الفيلم يعرض علاقة العرب بالغرب وقدم شكلا لهذه العلاقة يتسم بالمواجهة المباشرة، فيقدم العلاقة مع الاستعمار الغربي من خلال حملة "نابليون بونابرت" على مصر عام 1798م التي تعتبر مرحلة حاسمة في علاقة مصر "بفرنسا".

---

(1) من واقع مشاهدة العمل الدرامي.
(2) من واقع مشاهدة العمل الدرامي.
(3) علي أبو شادي.- أفلام التسعينات: مقالات نقدية. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م). ص45.

وتبدأ أحداث الفيلم في شهر يوليو عام 1798م عندما يصل أسطول الحملة الفرنسية قادما من "فرنسا" إلى "الإسكندرية" بقيادة "نابليون بونابرت"، وتأتي الحملة فعلا حاملة معها العتاد والسلاح والعلم والعلماء والمدنيين والعسكريين، وفجأة تنتقل لعرض رد فعل هذا الحدث على المصريين ومدى استبسالهم في المقاومة لحماية الإسكندرية[1].

- فيلم "البريء" (عام 1986م)

وهو فيلم من أنضج الأعمال الدرامية السياسية التي تتعامل مع اللحظة، بل ويمتلك القدرة على تجاوزها محذراً من المستقبل، الذي ما لبث أن تحقق في الواقع حين انفجرت الأحداث الدامية التي سميت بأحداث الأمن المركزي عندما خرج الجنود ساخطين رافضين لكل الأوضاع المهنية التي أشار إليها الفيلم[2].

وقد تناول الفيلم كيف حدث ما وقع في يومي 25، و26 فبراير عام 1986م في مصر، وكيف اشتعلت الشرارة الأولى في معسكرات الأمن المركزي بالجيزة، وما الذي دفع جنود الأمن المركزي إلى التمرد خارج معسكراتهم في "القاهرة والجيزة والقليوبية وأسيوط وسوهاج والإسماعيلية" وفي أماكن أخرى.

وتبدأ القصة قبل هذه الواقعة بثلاثة أعوام كاملة حين صاغ المؤلف السينمائي "وحيد حامد" في عام 1983م فكرته حول قضية اعتماد السلطة في الدول النامية على الجهلاء من الناس البسطاء وأغلبهم فلاحون في تنفيذ أوامراها، وما يستتبع ذلك من تحولهم إلى وحوش كاسرة تنتظر إشارة الانقضاض لافتراس الحياة وممارسة كل ألوان القهر والقمع والإرهاب دون وعي ولا رحمة حتى تأتي لحظة استيقاظ الوعي أو لحظة تنويرهم لوعيهم الغائب فينفجر كبتهم المخزون منذ زمن البراءة والبساطة ويتمردون علي النظام والضبط والربط ويصبح تمردهم هذا عنيفاً ومدمراً.

وتدور أحداث الفيلم حول الجندي الريفي البريء "أحمد سبع الليل" الذي يلحق بالخدمة داخل أحد المعتقلات الخاصة بالسياسيين، الذي يشرف عليه أحد الضباط المتوحشين "توفيق شركس"، الذي ينجح في إقناع هؤلاء الأبرياء السذج من جنود الأمن المركزي بأن المعتقلين هم أعداء الوطن، ويجب معاملتهم بقسوة وشدة بل وتعذيبهم والتنكيل بهم.

ويحاول الكاتب "رشاد عويس" الهرب من المعتقل فيلحق به "أحمد" ويقتله بيديه وهو فخور بأنه يقتل عدو الوطن فيحصل على إجازة وترقية، وبعد فترة يصل إلى المعتقل

---

(1) سعاد شوقي، مرجع سابق، ص135.
(2) علي أبو شادي– اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص79.

فوج جديد من الشباب الذين اشتركوا في إحدى مظاهرات الجامعة، وكالعادة استعدت الكلاب البوليسية لنهش أجساد النزلاء الجدد، كما بدأ "أحمد سبع الليل" أداء واجبه مثل كل مرة يضرب أعداء الوطن بقسوة ودون رحمة، ولكنة يفاجأ أثناء تنفيذ الاوامر أن بينهم صديقه وابن قريته – حسين- فيتوقف "أحمد" عن الضرب ويرفض الاشتراك في تعذيبه بل ويحميه بجسده من سياط وعصا الجنود. وكانت نتيجة عصيانه للأوامر الحكم عليه بالسجن في زنزانة صديق عمره الذي راح يوضح له ما كان يجهله وهو أن هؤلاء المعتقلين ليسوا أعداء الوطن، بل أن جريمتهم الوحيدة هو حب الوطن، و هذا الهارب "رشاد عويس" الذي قتله بيده لم يكن سوى واحد من الكتاب الوطنيين المعروفين.

تتملك "أحمد" الصدمة، والشعور بالألم والمرارة خاصة عندما يموت صديقه وابن قريته "حسين" بلدغة ثعبان أمامه دون أن يتمكن من إنقاذه فيمتلئ قلبه بالغضب والثورة على هؤلاء الذين يعذبون الناس داخل المعتقل، الذين تسببوا في موت صديق عمره [1]. وبعد أن تنتهي فترة عقوبته يعود إلى مواقعه في حراسة أحد الأبراج حول المعتقل، وحين يأتي الليل ينزل بمدفعه الرشاش وينهال على قادته بطلقاته ليغتال الجميع ثم يلتقط الناي ويعزف عليه لحناً شجيا في محاولة لاستعادة براءته التي كان قد افتقدها منذ تم تجنيده[2].

- فيلم "التعويذة" (عام 1987م)

فيلم التعويذة الذي يحفل بقوي شريرة عابثة وغامضة تحطم الأثاث وتهشم الأطباق، وتغتصب الزوجة، وتزكي النيران، لهباً ضارياً يحرق السيارات، كل هذه القوى يطلقها رجل غامض ثري، يلبس طاقية الأحبار، لإجبار بطل الفيلم المدرس المسكين وأسرته على بيع البيت القديم الذي يمتلكونه في أحد الأحياء الشعبية.

استخدم الرمز السياسي هنا، فهو يقصد بذلك الثري الغامض العدو الصهيوني الذي يحاول عن طريق المال والقوى الشريرة أن ينتزع البيت القديم أي يسلب الأرض والوطن.

واستخدام الدين رمز له بآيات من القرآن الكريم أي الإسلام بالتحديد هو الحل الوحيد لمواجهة هذا العدو.. أي مواجهة العنصرية الدينية عند الإسرائيليين، بعنصرية دينية مماثلة، ويتناسى أصحاب الفيلم أن الدين عند الصهاينة هو مجرد غطاء لأطماع سياسية، وأن هناك عناصر أخرى كثيرة تحكم طبيعة الصراع العربي الإسرائيلي[3].

---

(1) محمد صلاح الدين، مرجع سابق، ص233 – 234.
(2) محمد صلاح الدين، المرجع السابق، ص239-240.
(3) علي أبو شادي.- أفلام التسعينيات: مقالات نقدية، مرجع سابق، ص51-52.

- فيلم "زوجة رجل مهم" (عام 1987م)

في فيلم "زوجة رجل مهم" تأتي الوقائع التاريخية شاحبة تماماً على مستوى الصورة، فهي مجرد مجموعة سريعة من المشاهد الهزيلة التي لا تعكس شراسة المواجهة بين السلطة والمتظاهرين من ناحية، ولا توضح مدى العنف الذي صاحب حركة الجموع الجامحة أو انقلابها وتحويل انفعالها إلى طاقة تدميرية رهيبة، كما أن هذه الأحداث تأتي بشكل عرضي في الدراما حيث تتابع منذ البداية شخصية أحد الضباط بما فيها من تشوهات نفسية ونوازع فردية وطموح تؤججه رغبة عارمة في الصعود تنعكس على أسلوب حياته وممارساته اليومية في المنزل أو العمل، ويتسم في كل منهما بالمغالاة الشديدة والقسوة، يدعمها إحساس حقيقي بأنه يؤدي واجبه وأنه "هو اللي صح والباقي غلط وأنه هو اللي بيحب البلد والباقي خونه ! ويتحدث بيقين قاطع عن دوره في حماية الوطن"[1]، وأبرز هذا الفيلم احتكار الوطنية كأحد التحديات الرئيسية التى ترتب عليها الأضرار بمصالح الوطن، وتهديد استقراره وأمنه.

- فيلم "الامبراطور" (عام 1990م)

قدم الفيلم في بدايته جزءاً تسجيلياً عن أحد أحداث 18و 19 يناير، لتحديد زمن الأحداث وإرسال بطل الفيلم إلى المعتقل بدلا من السجن.

وبينما تتلاحق عناوين صحف تتحدث عن أسبوع الحرائق، ويأتي التعليق على شريط الصوت عن بعض العناصر التي اندست في مظاهرات يوم 19 يناير ليتحول مسارها إلى تخريب وتدمير وسرقات ويقدم بطله كواحد من هذه العناصر، أصحاب السوابق، الذي ضبط وهو يحاول سرقة خزانة أحد المحلات !! لص حقيقي له أربع عشره سابقة لم ير صناع الفيلم غيره للإشارة من خلاله إلى تلك الأحداث الجسام، ولتبدو وكأنها بالفعل، انتفاضة حرامية حتى ولو كانوا مندسين.

ويربط الفيلم بين زيارة القدس، وبين تدفق المخدرات والسموم البيضاء إلى الوطن، في محاولة من العدو الصهيوني لتدمير شباب الأمة ومستقبلها[2].

-

(1) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص183-184.
(2) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 187، ص189- 190.

فيلم "الراقصة والسياسي" (عام 1990م)

تدور قصة الفيلم حول صدفة جمعت بين راقصة وأحد السياسيين، فقد جمعهما ماض مشترك وفرقتهما السبل والظروف، لم تعرف الراقصة حقيقة شخصية السياسي، وبعد إدراكها تبدأ في تهديده وكتب المذكرات الخاصة بها بما تحتوي عليه من قصته معها، ثم تصاب بالزائدة وتكتشف تخلي الناس عنها، وتبدأ بعد ذلك في الأعمال الخيرية وتفكر في بناء دار للأيتام "لأنها كانت يتيمة"... ويرفض المسئولون ذلك لعدم أهليتها ثم يبدأ الصراع حتى تأخذ الموافقة مما هو أكبر من الوزير.

- فيلم "المواطن مصري" (عام 1991م)

عن رواية "الحرب في بر مصر" ليوسف القعيد 1986م، ويعقد الفيلم مقارنة بين عالمين وعهدين، عهد "عبد الناصر" وعهد "السادات" ويحاول تصفية الحساب مع فترة السبعينيات التي شهدت انتصار "أكتوبر" ثم أهدرته في كامب ديفيد وأفرزت طبقة جديدة من اللصوص والانتهازيين الذين حققوا في فترة وجيزة ثراء سريعا عبر مشروع ازددات بسببه المسافة بين الأغنياء والفقراء[1].

- فيلم "ناجي العلي" (عام 1991م)

يتعرض الفيلم لمعاناة رسام الكاريكاتير الفلسطيني "ناجي العلي" من اضطهاد، واغتياله في النهاية، بسبب رسوماته الكاريكاتيرية التي تكشف عن الأوضاع العربية المتردية والقيادات العربية المتخاذلة. ويحسم الفيلم من خلال استعراضه لحياة الرسام وانتقاله مطاردة بين البلاد العربية أو خارجها، فترة تعيسة من تاريخنا العربي الحديث الذي يغلب عليه كبت الحريات وافتقاد المواطن لكافة الحقوق السياسية.

– فيلم "ضد الحكومة" (عام 1992م)

يطالب الفيلم بمحاكمة أحد الوزراء عن إهمال مسئوليته في الحفاظ على أرواح الناس في الطريق العام[2].

---

(1) علي أبو شادي.- أفلام التسعينيات: مقالات نقدية، مرجع سابق، ص45-50، 61-62.
(2) هاشم النحاس.- السينما المصرية وحقوق الناس، مرجع سابق، ص 22- 23.

- فيلم "الهجامة" (عام 1992م)

جاءت فكرة الفيلم معالجة أكثر تحد وتوضيحا لأسباب اشتعال الانتفاضة الشعبية في 18، 19 يناير، واجترأ على ذكر وصفها وربطها بتصرفات الطبقة الجديدة من اللصوص الذين وصلوا إلى أعلى المراتب السياسية، وتحالفها مع بعض العناصر في السلطة، وتزايد سلطات الانفتاحيين وتوحشهم وعمل على تحذير انتماءاتهم الطبقية، فاقترب الفيلم من عالم بعض الذين صنعوا الانتفاضة من الشباب والطلبة ورصد محاولة بعض عناصر الشرطة في تلفيق الاتهامات، وتحويلها من "انتفاضة شعبية" إلى "انتفاضة حرامية" عن طريق الزج ببعض العناصر المشبوهة داخل المظاهرات والقبض عليهم.

- فيلم "الحب في طابا" (عام 1992م)

تناول الفيلم قضية التطبيع مع إسرائيل، واعتمد على ثنائية الأنا والآخر، فقدمت المرأة الإسرائيلية وأخفت أوضاعها عن الرجال المصريين الذين أقاموا علاقة معها، والرسالة هي أن إسرائيل كما تم الرمز إليها من خلال هذه النساء، ربما تكون جاذبة لكنها مريضة، جذبوا رجال مصريين ثم دمروهم[1].

- فيلم "الإرهاب والكباب" (عام 1993م)

تناول الفيلم نقدا لاذعا لسياسة الحكومة في إدارة مشكلات الوطن وسخرية مريرة من قصر وعي المسئولين واهتمامهم بمصالحهم ومناصبهم باعتبارها أهم من الشعب.

- فيلم "الإرهابي" (عام 1994م)

أثمن ما في فيلم "الإرهابي" هنا هو شجاعة المواجهة وجرأة التصدي والاقتراب الواعي من منطقة شائكة حاذر كثيرون الاقتراب منها والاقتحام القوي لذلك العالم المغلق الغريب والمريب للجماعات التي تتخذ من الدين ذريعة للوثوب إلى السلطة[2]، كما تتخذ من العنف وسيلة لإسقاط النظام، وتعبر بدهاء الأبرياء طريقها للحكم والتحكم، ويلمس الفيلم بعض أسباب انتشار تلك الظاهرة، ويعزوها إلى الفقر والجهل والكبت والبطالة، ويلمح إلى تورط

---

(1) SAKR, Naomi.-Women and Media in the Middle East:Power Through Self. Expression. (London; New York: IB Tauris, 2004). p. 76.

(2) علي أبو شادي أفلام التسعينيات: مقالات نقدية، مرجع سابق، ص152، 159، 190.

بعض الجهات الأجنبية في التمويل والإنفاق على تلك العمليات المسيئة ضد الحكومة والسياحة والأهالي[1]. وقد عالج الفيلم الإرهاب الدموي والتطرف الفكري.

- فيلم "ناصر 56" (عام 1995م)

تقول الناقدة السينمائية خيرية البشلاوي "عبد الناصر لم يكن أسطورة ولكنه كان حقيقة تعاملت معها السينما على ثلاثة وجوه فقدمته في أفلام مصورة ضمنية أو رمزية أو جاهزة وهو ما لم يحدث إلا فيلم "ناصر 56""[2].

يروي فيلم جمال عبد الناصر قصة حياة الزعيم السابق، وهو بالتالي من تلك النوعية من الأفلام التي تتناول قصص حياة الزعماء السياسيين وتناول قصة حياة شخصية سياسية بعينها[3].

وتناول الفيلم حياة الزعيم عبد الناصر بداية من ثورة يوليو 1952م وتأميم قناة السويس ومرورا بالعدوان الثلاثي عام 1956م، وأزمة الحصار الاقتصادي، وخطابه الشهير عام 1956م، والوحدة المصرية السورية عام 1958م، والحلم القومي الذي كان عبد الناصر يسعى إليه، وهزيمة يونيو عام 1967م، وتنحي عبد الناصر واحتجاج الشعب، وبداية حرب الاستنزاف، وتناول عرض حياته الشخصية مع زوجته السيدة تحية وأبنائه وتعاملهم معه.

واستخدمت المرأة كرمز مثالي للدولة – الأمة- في الشرق الأوسط، وقدم الفيلم "تحية عبد الناصر" كرمز لمصر، وبرزت أهم سماتها في كونها غير أنانية، ومخلصة، ومتفانية، لا تعتني فقط بأطفالها وزوجها ولكن أيضا تضحي بحياتها الشخصية مع ناصر من أجل مصلحة الأمة، حيث إن كل من النساء والرجال يضحون بأنفسهم من أجل أمتهم[4].

- فيلم "فتاة من إسرائيل" (عام 1999م)

تناول الفيلم قضية سياسية مهمة وهي قضية التطبيع مع إسرائيل، واعتمد الفيلم في معالجته الأحداث السياسية على ثنائية "الأنا – الآخر"، من خلال تأسيس هوية جماعية مصرية تتميز بالاختلاف عن الأجنبي الآخر، والدفاع عن الوطن وحدوده.

---

(1) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 159.
(2) زياد فايد، مرجع سابق، ص97، 52-53.
(3) عادل يحيى.- الوعي الاجتماعي للسينمائي المصري. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م). ص 197.
(4) من واقع مشاهدة الفيلم.

هي "فتاة من إسرائيل" تظاهرت بأنها أمريكية لكي تغوي شابًا مصريًا، بمخطط مع أبيها، تستدرجه وتوعده بالمال والوضع المرموق لو ترك عائلته وذهب إلى إسرائيل، وقارن الفيلم بين بساطة المرأة المصرية ذات الأخلاق، وخداع ومكر امرأة الآخر هي رمز لمكر وخداع إسرائيل نفسها.

وأكد الفيلم أن شرف الدولة – الأمة- يتم إدراكه كامتداد لشرف العائلة، وتم الرمز لذلك في الفيلم من خلال عرض عادات وتقاليد المصريين في أن الفتاة المصرية لا تمارس الجنس قبل زواجها، ذلك على نقيض المرأة الإسرائيلية التي تجذب الرجال المصريين من خلال إقامة علاقة جنسية معهم قبل الزواج.

وفي نهاية الفيلم، يرسم موقف اغتصاب فتاة مصرية عذراء من قبل اعتداء رجل إسرائيلي عليها، وكما يذكر "سبيك بترسون" (Spike Peterson) في مناقشته للمشهد أنه احتوى على "اغتصاب الجسد الممثل له الدولة، حيث رمز الآخر الإسرائيلي لمصر من خلال هذه الفتاة التى تعرضت للأغتصاب، والأشارة إلى أن الانتهاك ليس فقط انتهاك للحدود ولكن أنها أصبحت إشارة للذل والهوان للدولة بمعنى الإهانة الوطنية"[1].

وتناول الفيلم أحداث حرب أكتوبر عام 1973م ومن قبلها نكسة يونيو عام 1967م، وقتل الجنود الإسرائيليون للابن المصري بالرصاص، ورفض الأب والأم التعامل مع الشخصية الإسرائيلية بأي شكل من الأشكال، وخداع الشخصية الإسرائيلية للمصرية، ومكرها في خفي هويتها، وعجرفة وعدوان شبابها دون وجه حق، وتصوير هذا العداء والرفض للآخر من خلال لقطة الأب وهو يغسل رأسه ليفوق من الصدمة وغسل يديه واختلاط الماء بالدم، وكذلك مشهد اللقطة التي تباعد بين كل من الأب المصري والشخصية الإسرائيلية لأبعد الحدود ثم إدراك الابن لحقيقة الكمين الذي تعرض له، ورفضه الذهاب ورجوعه لأرض وطنه ولعائلته[2].

- فيلم "الآخر" (عام 1999م)

ينتقد هذا الفيلم الدولة والأفراد، وينتقد التبعية الأمريكية والهيمنة، ويقدم أفكاراً شديدة المعاصرة والأهمية ملقيا الضوء على أمريكا في سياستها لمحاولة فرض شكل جديد

---

(1) SAKR, Naomi, op.cit, p 73 -78.

(2) من واقع مشاهدة لأحداث الفيلم كما عرض في التليفزيون المصري.

للنظام العالمي، ويوضح الدور الذي تعلنه الآن أمريكا لدعم بعض الإرهابيين في نظير تحقيق مصالحها.

ويقدم لنا "شاهين" في فيلمه هنا كثيرا من الرموز في طرح القضايا العربية المعاصرة، واستخدم لذلك الشخصيات التي تعتبر إلى حد كبير مباشرة في طرحها، فقدم "مارجريت" – أمريكا بكل قوتها وجبروتها، وهناك شخصية بهية "مصر" والدة حنان، بهية هي الأم، الملجأ والوطن بكل أحاسيس الأمومة والحب[1].

واعتمد الفيلم في جوهره على تقديم ثنائية "الأنا – الآخر"، وتقديم أمريكا كقوة استعمارية تهدد سيادة مصر، وصور أمريكا في شخصية "مارجريت" سيدة الأعمال الأمريكية العتية التي تسترسل في عالم الخداع والاحتيال، وتتحد مع أعضاء الجماعات الإسلامية وكانت تدرك الشعب المصري كآخر وكانت غير راضية على زواج آدم ابنها من مصرية، وتعتبره زواجاً متعدد العرق، "فآدم" ابنها مصري مسيحي أمريكي وحنان مصرية مسلمة والنتيجة الهيمنة لهذه الدراما هي تحطيم مارجريت لابنها.

كانت "مارجريت" رمزاً للولايات المتحدة، وتأكدت هذه الرمزية في نهاية الفيلم في المحادثة بين مارجريت وزوجها المصري، حيث تذكره مارجريت أنه لا شيء بدونها، في الوقت نفسه أعلنت "أنه اعتمد عليها، وأنها كسرته" في حين يرميها بزجاجة ويسكي تصيب جهاز التليفزيون مستخدماً أسلوباً متطرفاً، ثم قطع على مشهد ضرب صواريخ بشكل واضح كرمز للتحطيم.

ولتعيين الحدود بين المذاهب الإسلامية وبناء الهوية الوطنية المصرية كعهد حديث ومعارض يؤكد الفيلم على كيف تعرف الحداثة في المجال السياسي التي تؤكد أن الهويات ذات الامتيازات تصبح بارزة، في حين الآخر مخفي أو منخدع خلف مصطلحات علمية للحداثة تسعى أحيانا لتحطيم قواعد الهوية والتماسك[2].

- فيلم "أيام السادات" (عام 2001م)

تناول الفيلم حياة الزعيم الراحل "محمد أنور السادات"، ورصد عديداً من الأحداث السياسية المهمة بداية من عهد ما قبل الثورة والأحداث التي جرت فيه من مقاومة العناصر الوطنية وعرض بعض عناصر ورموز الحكم الفاسد وغير الوطنيين ومحاربة الوطنية لهم واغتيال بعض رموز الخيانة والمتحالفين مع الاستعمار، ثم قيام الثورة مع

(1) سعاد شوقي، مرجع سابق، ص 225، 227.

(2) SAKR, Naomi, op.cit, p. 78-79, 83.

توضيح أسباب قيامها، ووضح الفيلم العلاقة التي تربط بين "جمال عبد الناصر" و"السادات" وتحيته لصورة "عبد الناصر" في مجلس الشعب وبداية تولي "السادات" للحكم، والإجراءات التي اتخذها وخطابه الموجه للشعب بعد ذلك ثم عديد من الأحداث السياسية المهمة مثل التخطيط لحرب أكتوبر عام 1973م، وعلاقته بالإخوان المسلمين، وثورة التصحيح وحرب 1973م، وزيارته للقدس، وكامب ديفيد، وتناول الفيلم أيضا الجانب الشخصي لحياة الرئيس الراحل، وتعليمه في الكتاب والوظائف التي عمل بها وزواجه "بجيهان السادات" وعرض الفيلم لوطنية السادات وتدينه وإيمانه، واستشهاد أخوة عاطف في حرب أكتوبر عام 1973م، وانتهى باغتيال السادات على المنصة يوم الاحتفال بذكرى أكتوبر 1973 وانتهى الفيلم بصوت السادات وهو يقول أحبوا السلام.

- فيلم "العاصفة" (عام 2001م)

فيلم العاصفة هو الفيلم الوحيد تقريبا الذي تناول أحداث حرب العراق الكويت عام 1991م، من خلال حكاية أخين هما "علي وناجي" ووالدتهما، ويشير الفيلم إلى رد فعل الشعب على زيارة السادات لإسرائيل حيث اختفى الأب بسبب صدمته لزيارة السادات "لإسرائيل" ولم يستطيعوا الوصول إليه، ويكبر أولاده فيسافر علي للعمل في العراق من أجل الحصول على المال من أجل والدته وأخيه، وتضحي الأم بعمرها من أجل أولادها، وتتطور الأحداث حتى تغزو "العراق" "الكويت" باعتبارها المحافظة الثامنة عشرة التابعة للعراق. وعلى الناحية الأخرى يتم تجنيد "ناجي" في الجيش المصري، وترسل "مصر" قوات من جيشها للكويت لمساعدتها في الحرب نظرا لعدم استجابة العراق لأي نوع من المفاوضات أو الانسحاب، وتتوالى الأحداث الدرامية حتى تصل إلى أن كلا من الأخوين سيحاربان أحدهما الآخر عنوة وجبرا.. فالشاب علي في "العراق" يجبر على ضرب المدافع، وكذلك "ناجي" في "الكويت" وهما يبكيان، ويوضح المخرج موقف "مصر" من ذلك من خلال مساعدة الوحدة العسكرية التي بها "ناجي" لمجموعة من الكويتيين وقولهم: إنهم مصريون ولا يوافقون على ما يحدث.. في حين أن الأم تبكي وتنهار في "مصر" بسبب محاربة ولديها الاثنين أحدهما للآخر وينتهي الفيلم بمظاهرات تخرج من جامعة "القاهرة" وتحاصرها قوات الأمن المركزي، ويرددون "يادي النكبة، يادي العار أخ بيضرب أخوه بالنار.

- فيلم "معالي الوزير" (عام 2002م)

يتناول الفيلم أحد الشخصيات السياسية المتمثلة في الوزير الذي تلعب صدفة تشابه الأسماء دورا كبيرا في اختياره لهذا المنصب؛ وذلك نظرا لتشابه اسمه مع اسم شخص آخر كان من المفترض بأن يكون هو الوزير، ولكن نظرا لنطق اليمين الدستوري وتولي المناصب، لم يكن أمام رئيس الوزراء سوى التسليم بالأمر الواقع.

ويتولى هذا "الوزير" منصبه ويقترف عديداً من الأخطاء، فهو يستغل منصبه لتحقيق أغراضه ومصالحه الذاتية دون الاهتمام بشئون الوطن ومصلحته، ويرى في منامه عديداً من الكوابيس والأحلام المفزعة نظرًا لظلمه وأعماله السيئة التي يقوم بها وينتهي به المطاف إلى إصابته بعديد من الأمراض النفسية، وقتل مساعده.. وانهياره[1]. وهناك أفلام أخرى تناولت قضايا الفساد السياسي[2].

- الاتجاه العام للدراما التى تناولت قضايا سياسية داخلية وخارجية في مصر

ما سبق عرضه يشير إلى الاتجاه الأول في الدراما السياسية ركز على تناول القضايا السياسية الداخلية والخارجية، والشخصيات السياسية، وربط معالجة مفهوم الوطنية بالقضايا التى تناولها، التى ركزت على القضايا الداخلية المصرية كسلطة السياسية، والاستبداد، والفقر، والجهل، والإقطاع، وعلاقة الشعب بالحاكم، وقضايا المواطن المصري البسيط، ومراكز القوى، والبوليس السياسي، والاغتراب.

كما اعتمدت هذه الدراما على الإسقاط السياسي من خلال المضمون والرمز، وذلك للإشارة إلى القادة السياسيين ونقدهم، وتناولت الحياة السياسية للرؤساء المصريين مثل "جمال عبد الناصر"، و"محمد أنور السادات"، وعرضت للفترة الملكية والجمهورية، واستبداد الملك وعلاقته بالشعب، وتحول النظام الحاكم في مصر من الملكية للجمهورية، وثورة يوليو عام 1952م، ورد فعل الشعب المصري على الثورة، ومدى تفاعله معها، واتجاهاته نحوها، خلاصة القول هنا أن هذا الاتجاه ركز على معالجة هذه القضايا بشكل أكثر من معالجة مفهوم الوطنية، حيث تمت الأشارة إلى مفهوم الوطنية في سياق الأعمال الدرامية، بينما ركزت الأحداث على تناول القضايا السياسية وعالجتها.

---

(1) من واقع مشاهدة الفيلم في التليفزيون المصري.
(2) مثل "ملف سامية شعراوي" (عام 1988م)، و"إعدام قاضي" (عام 1990م)، و"قانون إيكا" (عام 1991م) أرجع إلى: علي أبو شادي.– اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص 78.

وعرض الاتجاه الأول للدراما السياسية قضايا عربية مثل قضية العلاقات العربية/العربية، والتى ركزت على إبراز استقلال "الجزائر"، ومدى دعم "مصر" للثورة الجزائرية، وغزو "العراق" "للكويت"، ودور مصر في الدفاع عن الكويت، وحل النزاع بينهما.

وكذلك عرض القضايا الدولية التى أشارت إلى العلاقة بين الأنا والآخر من خلال قضيتي الصراع المصري الإسرائيلي، والصراع العربي الإسرائيلي، وأشارت إلي الآخر الخارجي الغربي والأمريكي وهيمنته ودعمه لإسرائيل ضد "مصر" والوطن العربي، وتناول قضية التطبيع بين "مصر" وإسرائيل، وإن ندرت هذه القضايا في هذا الاتجاه الذى ركز على القضايا الداخلية المصرية.

ب- دراما الحرب

1- النشأة والمفهوم

دراما الحرب، هى اتجاه آخر للتأليف بالنسبة للدراما السياسية، وهي تتناول الحروب التي خاضتها مصر[1]، وعلى نقيض الاتجاه الأول الذى ركز على القضايا السياسية الداخلية والخارجية، والشخصيات السياسية، ركز هذا الاتجاه على تناول القضايا العسكرية المتعلقة بهذه الحروب، والإشارة إلى مفهوم الوطنية والتضحية في سبيل الدفاع عن الوطن من خلالها.

ومن المعروف أن الحرب دائما تحدث آثاراً بعيدة المدى في كل مجالات الحياة باعتبارها حدثا يسبب اهتزازاً عنيفا في حياة الإنسان السياسية والاقتصادية والثقافية وغير ذلك بما يرتبط بحاضر الإنسان ومستقبله، ومن الطبيعي أن تنعكس كل هذه التغييرات على مرآة الفن لتشكل صورة واقعية صادقة نابعة من طبيعة الحياة السائدة، لذلك عندما انتهت الحرب العالمية الثانية تأثرت السينما بنتائج هذه الحرب على المستوى الدولي والمحتوى المحلي[2].

وقد عوملت الحرب كموضوع درامي، كونها تغطي فترة تاريخية لأي حضارة[3]، وقد أخذت هذه الدراما أشكالا عديدة أهمها كيفية التجسيد الفعلي للمعركة، التي يراها

---

(1) وهذه الحروب مصنفة في خمس حروب أساسية حرب فلسطين 1948م، العدوان الثلاثي 1956م، حرب النكسة 1967م، الاستنزاف، حرب أكتوبر 1973م.

(2) إلهامي حسن، مرجع سابق، ص 109.

(3) ومن أمثلة الأفلام التي تناولت دراما الحرب على المستوي العالمي: "الكل هادئ على الجبهة الغربية" (1930م)، و"حامل رمح بنجالي" (1935م)، و"ذهب مع الريح" (1939م)، و"الديكتاتور العظيم" (1940م)، و"كازبلانكا" (1942م)، و"الحرب والسلام" (1956م)، و"سبارتاكوس" (1960م)، و"الخروج" (1960م).

بعضهم أمرًا غير ضروري في الفيلم الحربي، في حين يعتبر آخرون أن النقطة الرئيسية في الفيلم الحربي هو الواقع الذي يحدث في الحياة من جراء الحرب ومن جراء رحيل أحد الجنود، وعيش المجتمع تحت احتلال العدو[1].

وتعرف دراما الحرب بأنها أحد الأنواع التي وصلت للذروة أثناء سنوات الحرب العالمية الأولى والثانية وهي التي وحدت جهود الشعب ضد الأعداء[2].

وقد لعب الكتاب العرقيون دوراً بارزاً في تطور أنواع الدراما السياسية الخاصة بوقت الحروب، فقد ساهموا في نقل التأكيد من البطل الفردي إلى الجهد الجماعي وفريق العمل الذي يسعى إلى النصر، وربطوا هذه الأفلام بالسمعة والمعرفة السياسية والتحليل، الذي قد يعد مطلوبا لمواجهة العدو، وبدأ ما يسمى بأفلام "المعسكر" (Combat film) التي تشير إلى ظهور "الجماعة الموحدة كبطل" وفكرة رئيسية في أفلام الحروب[3].

وتعد دراما الحرب هي الأكثر صعوبة في تحديد تعريف لها عن كل الأنواع الخاصة بالدراما السياسية؛ فعلى الرغم من أن فكرة الحرب واضحة بما فيه الكفاية. وبالرغم من وجود تراث ضخم من أفلام الحرب، فإنه لا يزال لا يوجد أي تلاحم واضح داخل النوع الخاص بدراما الحروب[4].

ويعرف طارق عبد الرحمن محمد (في بحث غير منشور كتبه عام 1986 بعنوان "جماليات وتقنيات المعارك الحربية في الفيلم الروائي العراقي") سينما الحرب بأنها السينما التي أنتجت في زمن الحرب لخدمة الأغراض الحربية[5].

ويعرف "بران نيف" (Brain Neve) أفلام الحرب بأنها الأفلام التي تتعامل مع تساؤلات الالتزام ومقاومة البشر وطلب المعرفة السياسية والتحليل لمواجهة العدو، وتقديم الشكوك السوداء عن وقت الحرب، وعن الوحدة والتأكيد عليها[6].

ويرى بعض النقاد أن أفلام الحرب يمكن تمثيلها كنوع فقط بمعايير وجود ضرب معين من الأجواء فيها.

---

(1) ستانلي جيه سولومون.- أنواع الفيلم الأمريكي. ترجمة مدحت محفوظ. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م). ص 315.
(2) BENSHOFF, Harry & GRIFFIN, Sean, op.cit, p. 40.
(3) NEVE, Brain.- Film and Politics in America: a Social Tradition. (London; New York: Routledge, 1992). p77-78.
(4) ستانلي جيه سولومون، مرجع سابق، ص 315.
(5) سمير فريد.- السينما العربية المعاصرة. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998م). ص 95.
(6) NEVE, Brain, op.cit, p. 60, 80, 87.

وبشكل عام إن في أفلام الحرب ما يخلق وضعًا عامًا للحرب، أو للحرب الوشيكة، والحاجة إلى موقف معارضة عام أولا وإلى رد فعل محدد يؤكد الالتزام بجانب "الحق" وينطوي على مخاطرة شخصية عظمى.

وكذلك تتضمن أفلام الحرب أفلام سجناء الحرب، التي تدور بعيدا عن موقع المعركة ولكنها تمثل امتداداً للمعركة، من خلال بعض المشاركين السابقين فيها، وكذلك الأفلام التي تعتني باستعدادات فترة السلم من أجل حرب وشيكة، أو الأفلام التي تحدث في أقطار مختلفة تنتمي إلى نوع الحرب، إذا كانت مواقف الشخصيات الرئيسية تعبر عن انشغال بالها بالطرد النهائي للعدو[1].

وفي كل عصر، يؤثر المناخ السياسي في اختيار وتقديم الموضوعات، ومثال لذلك: أثناء فترة الحرب الباردة (من أواخر عام 1940م حتى عام 1980م)، ظهرت الأفلام الحربية الأمريكية مثل "الفجر الأحمر" (عام 1984م)، ثم الأفلام التى عرضت غزو السوفييت والكوبيين لمدينة كلوردو الصغيرة، ورامبو: "الجريح الأول" (عام 1985م) وصورت هذه الأفلام السوفييت كاذبين وغدارين وخائنين، وهناك غيرها من الأفلام الخاصة بفترة الحرب الباردة، التي تعتمد على تمجيد الأمريكيين ودعم وطنيتهم، في حين تسوء سمعة النظام السوفييتي، وقد تغير ذلك منذ تزايد التعاون بين روسيا والولايات المتحدة في عقد التسعينيات، فقلت أعداد الأفلام الأمريكية التي تصور روسيا على هذا النحو[2].

2- نماذج من الدراما التي تناولت الحروب في مصر

مرت سبعون عاما كاملة منذ اندلعت شرارة الحرب العالمية الأولى عام 1948م، بين العرب والصهاينة على أرض "فلسطين"، شهد نصفها الأول أربعة حروب سقط فيها آلاف الشهداء دفاعا عن الأرض العربية ضد خطر الاحتلال الاستيطاني والكيان الصهيوني الذي ما زال رافضا في غطرسة كريهة دعاوى السلام القائم على العدل التي انطلقت بعد معارك 1973م المجيدة المعارك التي قدم فيها المقاتل العربي درسا مثاليا رفيعا ما زالت أصداؤه تتردد في معاهد العلوم العسكرية حتى الآن[3].

خمس حروب وسنوات حافلة بالصراع والمعاناة، تناولتها الأعمال الدرامية بشكل أو بآخر، في أفلام ومسلسلات درامية عديدة، ويمكن تصنيف هذه الأعمال وفقا لهذه الحروب

(1) ستانلي جيه سولومون، مرجع سابق، ص 316، 319.

(2) BEDFORD, Martin, op.cit, p. 372-373.

(3) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص 89.

الخمسة كما صنفها "علي أبو شادي" و"هاشم النحاس"، وفيما يأتي عرض لعينة من هذه الأعمال الدرامية التي عرضت في التليفزيون المصري كنموذج للدراما الحربية التي تناولت الحروب كاتجاه من اتجاهات التأليف في الدراما السياسية.

2-1- أفلام عن حرب فلسطين (عام 1948م)

من الملاحظ أن الأفلام التي تناولت حرب 1948م، قد فرضت عليها هذه الحرب بعدا عربيا حيث دارت المعركة في "فلسطين" التي اعتبرتها هذه الأفلام أرضا عربية دون أن تضع حدودا بينها وبين "مصر" التي هي أرض عربية أيضا فالجندي المصري يدافع عن "فلسطين" في هذه الأفلام كما لو كانت جزءا من مصر.

ويمكن حصر هذه الأفلام فيما يأتي "فتاة من فلسطين" (1948م)، و"نادية" (1949م)، و"أرض الأبطال" (1955م)، "وداع في الفجر" (1956م) و"أرض السلام" (1957م)، "ومن أحب" (1965م)[1].

- فيلم "فتاة من فلسطين" (عام 1948م)

لأول مرة يذكر اسم "فلسطين" في عناوين الأفلام المصرية[2]. وهو أول فيلم مصري وأول فيلم عربي عن حرب 1948م، وقصة الفيلم تقول إنه توجد عائلة واحدة لها فرعان، أحدهما في "فلسطين" والآخر في "مصر"، الفرع الفلسطيني وتمثله "سلمى" التي تصبح يتيمة بعد أن يلقى والداها مصرعهما على أيدي عصابة صهيونية فتذهب إلى القاهرة لتعيش في منزل عمها، وسرعان ما يرتبط بها ابن عمها ضابط الطيران "عادل"، ويشترك "عادل" في حرب "فلسطين" حيث يقصف معسكرات الإسرائيليين، وفي إحدى الغارات تصاب طائرته فيهبط بعد أن كاد يفقد حياته، ويصاب إصابات يتصور أنها تعوقه عن الزواج، ولكن ابنة عمه "سلمى" تصر أن تظل إلى جانبه كزوجة وشريكة حياة، فمصيرهما مشترك، وهما – كما يؤكد الفيلم – يستطيعان مواجهة المستقبل معا.

وربما لم يحاول الفيلم أن يقدم تفسيرات لأسباب الهزيمة أو ملابساتها ولكن الفيلم يربطه المبدئى بين "فلسطين" و"مصر"، وتأكيد مصيرهما المشترك، وتقديمه للعدو على أنه قوة

---

(1) هاشم النحاس.- الهوية القومية في السينما العربية، مرجع سابق، ص 191.
(2) علي أبو شادي.- وقائع السينما المصرية 1895 – 2002، مرجع سابق، ص 135.

غادرة لا ترحم، ومشاعره القوية الواضحة إلى جانب القضية، إنما يؤكد أمورا تحسب لأول فيلم عن حرب 1948م، هذا بالإضافة إلى مجموعة الأناشيد الوطنية التي احتواها[1].

- فيلم "نادية" (عام 1949م)

يحكي عن أحد الشباب كان ذاهبا إلى فلسطين. والفيلم يعطي إحساسا بأنه مشطور إلى جزئين فهو يتضمن قضيتين تكاد كل واحدة أن تكون فيلما مستقلا. وبطلة الفيلم مدرسة مكافحة، على قدر كبير من الصلابة، رقيقة حانية، مضحية بالذات، من أسرة فقيرة يموت عائلها، فتكرس حياتها من أجل تربية أخوتها، وهي ترفض الزواج لكي تتفرغ لتحقيق هذا الهدف وتنجح في إلحاق شقيقها بالكلية الحربية، وعندما يتخرج تسعد به وتبتهج من أجله، وتندلع حرب "فلسطين" ويذهب إلى القتال بمنتهى الحماس، ولكنه يستشهد بعد معركة باسلة مع الأعداء، وهو بهذا يصبح أول شهيد مصري على شاشة السينما تكسب شهادته معنى لا يمكن أن تغفله، هو أن قضية "فلسطين"، ترتبط أشد الارتباط بحياة آلآف الأسر المصرية، وأن العدو الذي دمّر ثمرة كفاح أسرة، سيعود مرة أخرى ليصرع حلم آلاف الأسرة المصرية. هنا، في هذا الفيلم المهم، على عكس معظم الأفلام في الفترة ذاتها، تأكيد صائب على أن حياة أبطاله ليست معزولة عما يجري حولها، ليس في "مصر" فحسب، ولكن في "فلسطين" أيضا، وأن مئات الآلاف من الأسر المصرية، سيرتبط مستقبلها ومصيرها بمسار القضية والصراع مع العدو"[2].

ويبقى لفيلم "نادية" دلالته الإيحائية باستشهاد ابن الأسرة المصرية الفقيرة وثمرة كفاحها من أجل قضية فلسطين.

- فيلم "أرض الأبطال" (عام 1952م)

تم تصوير هذا الفيلم في العريش، وتناول مسألة الأسلحة الفاسدة، وتضمن عدة مشاهد عن الحرب تميزت بالهزال والارتجال، وتطوع بطله في فلسطين لدوافع بالغة الفجاجة تسيء للقضية كلها، كما أنها تسيء للشباب المصري الذي دخل الحرب نتيجة إحساسه الواعي بالخطر، فالبطل يكتشف أن الفتاة التي يحبها هي عشيقة والده الباشا فيجن جنونه ويهرب من الحياة، بالانخراط في صفوف المحاربين ضد العصابات

---

(1) ومنها النشيد القومي الذي ظل يتردد حتى معاهدة كامب ديفيد ومطلعه "يا مجاهد في سبيل الله..."
(2) هاشم النحاس. - الهوية القومية في السينما المصرية، مرجع سابق، ص 35-36.

الصهيونية، وفي "فلسطين" يتفجر مدفعه نتيجة قذيفة فاسدة فيفقد عينيه، وينتحر أبوه إحساسا بالذنب تجاه ولده الذي قتلته الأسلحة الفاسدة وكان هو أحد مستورديها"[1].

- فيلم "أرض السلام" (عام 1957م)

يعتبر فيلم "أرض السلام" أهم أفلام حرب 1948م وأنضجها، فهو الوحيد بينها الذي يدور على أرض فلسطين، ويختار منها بقايا "دير ياسين" التي تعرضت للمجزرة الشهيرة فيعبر عن الحلم الذي لم يتحقق بالانتقام لهذه المجزرة.

ويقدم لنا النموذج من خلال تعاون أهل القرية الفلسطينية مع الفدائي المصري الذي فقد بقية مجموعته وهو في طريقه للقيام بمهمة تدمير مستودعات وقود العدو.

والفيلم يبرز شراسة العدو وعدوانيته، يقدم الإنسان الفلسطيني باعتباره صاحب أرض وقضية، والتأثير النهائي يتمثل في تقديم صورة ناصعة للشخصية الفلسطينية المناضلة والمرأة الفلسطينية والتآخي العربي بين المصري والفلسطيني والتعاون ضد العدو المشترك[2].

2-2- الدراما التي تناولت حرب 1956م

حقق النظام الثوري الذي قاده "جمال عبد الناصر" انتصارا سياسيا كبيراً وتعرضت مصر في عام 1956م لعدوان ثلاثي آثم وغاشم من "بريطانيا" و"فرنسا" ومعهما "إسرائيل"، الذي سمي في الأدبيات الحربية العالمية باسم "حرب السويس"، ورغم أهمية هذه الحرب في تاريخ مصر المعاصر ولكن ثمانية أفلام فقط هي التي تناولت ذلك الحدث الهائل[3]، ويمكن حصرها فيما يأتي: "بورسعيد" (1957م)، و"سجين أبو زعبل" (1957م)، و"سمراء سيناء" (1959م)، و"نور الليل" (1959م)، و"حب من نار" (1958م)، و"عمالقة البحار" (1960م)، و"لا تطفئ الشمس" (1961م)[4]، و"السمان والخريف" (1967م).

---

(1) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص 20.
(2) جان الكسان.- قضايا عربية في السينما: مئوية السينما 1895-1995. (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1995م). ص 192.
(3) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص 92.
(4) هاشم النحاس.- الهوية القومية في السينما المصرية، مرجع سابق، ص 192.

- فيلم "بورسعيد" (عام 1957م)

هو أول فيلم يحاول أن يقدم بطولة مدينة، حيث يقوم بسطاء الناس، والصيادون، وفقراء المدينة بمواجهة الغزاة، فقد كان الفيلم استلهاما مباشراً، ومعبرا مخلصاً، عن المقاومة الشعبية التي انطلقت عام 1956 وتجسدت في مدينة بورسعيد.

وبحس سياسي وتاريخي مرهف، تقول القصة البسيطة، إن ثمة أسرتين، تجمع بينهما الجيرة والألفة وصداقة أبوين استشهدا معا في حرب عام 1948م، وها هم قتلة الأمس عادوا مرة أخرى إلى محاربة الجيل الثاني، سيما وقد دارت الحرب السابقة - كما يقول أحد أبطال الفيلم - في أرض فلسطين التي تم الاستيلاء على أجزاء كبيرة منها، فإن العدو الشره يتقدم بكل شراسة، لا ليلتهم بقية أرض فلسطين فحسب، بل ليضع يده على أرض عربية جديدة، فتقوم بغزو المدينة، إذًا فالحرب ليست فجائية أو مصادفة ولكن لها جذرها التاريخي، وتشير بأن سيكون لها امتدادها في المستقبل، فالمسألة هنا ليست حربا ثأرية يقوم بها أبناء الشهداء ضد القتلة، ولكنها ترجع إلى نظام العدو العنصري الاستعماري، فإذا كان الأعداء في عام 1948م قد اغتصبوا أرضا وقتلوا رجالا، فإن أطماعهم تمتد إلى أرض جديدة، وها هم يتهيأون بمنتهى القسوة لقتل رجال آخرين[1].

- فيلم "سجين أبو زعبل" (عام 1957م)

الفيلم عن تهريب المخدرات، والمهرب جاسوس يخفي الأعداء في منزله، ويتغلب الحس الوطني على مشاعر بطل الفيلم الذي تتاح له فرصة الهرب من السجن أثناء الغارة التي شنتها قوات العدوان الثلاثي على "سجن أبو زعبل".. لكنه يخرج لينضم إلى قوات الحرس الوطني ويساهم في المقاومة وقتل الجاسوس.

- فيلم "سمراء سيناء" (عام 1959م)

تستثمر الأحداث السياسية في هذا الفيلم ويزج بالحرب في قصة ميلودرامية عادية، وتصور في صحراء سيناء مكانا للأحداث، والبطل مهندس بإحدى شركات البترول ويدور صراعا بين ثلاثي شهير هم الزوج والزوجة والعشيق، ويختار غارة جوية صهيونية لتغلب دور القدر الذي يشتت الشمل، ومن ثم تنكشف العلاقات اللاأخلاقية من خلال فتاة سيناوية تكن حبا

---

(1) هاشم النحاس.- الهوية القومية في السينما المصرية، مرجع سابق، ص 47.

صامتا للمهندس المخدوع الذي يعود لإنقاذ آبار البترول مع سمراء سيناء من أيدي الأعداء، ثم يتزوجها بعد أن يلقي العشيق والزوجة الخائنين مصيرهما تحت الأحجار[1].

- فيلم "حب من نار" (عام 1958م)

تستغل إحدى المصريات فتنتها لتستدرج جنود الغزاة لقتلهم[2] فهي متطوعة في الهلال الأحمر، وتحاول الفتاة استغلال أنوثتها للحصول على بعض المعلومات الحربية من العدو، انتقاما لاعتدائهم على أبيها، لكنها تصاب وتنقل إلى المستشفى فتحتاج إلى عملية نقل دم فيمنحها أحد الشابين دمه لكنها ما تلبث أن تموت[3].

- فيلم "عمالقة البحار" (عام 1960م)

الفيلم عن قصة الرائد البحري "كمال الديدي" والملازم البحري "عبد الله أبو رواس"، ويصور قصة استشهاد البطل السوري "جول جمال" في الاعتداء الثلاثي على بورسعيد[4].

وهي أول مرة يستشهد فيها بطل سوري في فيلم مصري، ويستند الفيلم إلى واقعة حقيقية ألهبت الشعور القومي، وخلال العدوان الثلاثي، واقعة استشهاد البطل السوري "جول جمال" الطالب بالكلية البحرية الذي أصرعلى خوض المعركة مع زملائه في إغراق واحدة من البوارج الفرنسية الكبرى بزورق طوربيد صغير، فحققوا رغم استشهادهم، نصرا حقيقيا للروح القومية من جهة، وللبحرية المصرية من جهة أخرى[5].

- فيلم "لا تطفئ الشمس" (عام 1961م)

ففي "لا تطفئ الشمس" ينقذ الأسرة الكبيرة من التخلل وأفرادها من الانحراف شعورهم بالانتماء إلى قضية كبيرة يشاركون فيها مع أحداث تأميم القناة ثم العدوان الثلاثي، والنهاية السعيدة التي ينتهي بها الفيلم لا يرجع إلى انتصار الوطن فقط ولكن أيضا إلى انتصار كل فرد على شعوره بالعجز والحيرة والضياع[6].وفيلما "السمان والخريف" (عام 1976م)، و"لا تطفئ الشمس"، لم ترد في سياقها حرب 1956م[7].

---

(1) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص 92-93.
(2) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص20.
(3) على أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص 93.
(4) إلهامي حسن، مرجع سابق، ص 156.
(5) هاشم النحاس.- الهوية القومية في السينما المصرية، مرجع سابق، ص48.
(6) جان الكسان، مرجع سابق، ص 193.
(7) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص 94.

3-2- الدراما التي تناولت حرب 1967م (النكسة)

في صباح يوم الاثنين الخامس من يونيه عام 1967م، دمرت إسرائيل عن طريق طلعة جوية خاطفة، معظم الطائرات المصرية في جميع القواعد الجوية وهي جاثمة على الأرض، وأتلفت ممرات الطائرات بالفجوات العميقة التي أحدثتها القنابل.

وشهدت سيناء (التي دفعت إليها القيادة العليا بمائة ألف مقاتل مصري على غير استعداد حقيقي للقتال)، فصول المأساة الكبرى، التي كانت الضربة الجوية الإسرائيلية هي البداية، والنهاية الحقيقية لها، أو لحرب الأيام الستة، التي مثلت هزيمة عسكرية مروعة، إنهار معها الحلم المصري العظيم، الذي احتشد في النفوس سنوات طويلة، وانتكست بعدها كل أوجه الحياة في مصر، سياسيا واقتصاديا، واجتماعيا وثقافيا.

وفي التاسع من يونيه، ألقى الرئيس "جمال عبد الناصر" خطابا، أعلن فيه تنحيه عن جميع مناصبه، وخرجت "مصر" كلها في مظاهرات عارمة، تعلن تشبثها بالزعيم رغم الهزيمة، في الوقت الذي لم يكن الشعب فيه قد اكتشف بعد بشاعة الخسارة... وتراجع "عبد الناصر" عن التنحي[1].

ولم تؤثر الحروب والأحداث الكبرى كافة في الفكر السينمائي كما أثرت حرب 1967م؛ ففي الحربين السابقتين ضد إسرائيل عام 1948م، وعام 1956م، ثم في الحرب اللاحقة 1973م، اقتصر رد الفعل على إنتاج مجموعة من الأفلام بعضها يدخل ضمن أفلام المناسبات وبعضها الآخر يحتفظ بقيمة تجعله باقيا وحيا حتى الآن[2]، وهذه الأفلام التى تناولت حرب 1967م هي "ثرثرة فوق النيل" (1971)، و"أغنية على الممر" (1973م)، و"العصفور" (1974م)، و"الخوف" (1972م)، و"الظلال في الجانب الآخر" (1975م)، و"وضاع حبي هناك" (1982م)[3].

- فيلم "ثرثرة فوق النيل" (عام 1971م)

هذا الفيلم رواية لنجيب محفوظ رأى فيها النهاية الحتمية للواقع المتردي قبل يونيو 1967، لكن بدلا من أن يعم الشعور بالمأساة، ويبرز من خلال الخراب الذي حاق بمدينة السويس بسبب الغارات المتلاحقة والقصف المتوالي من العدو الإسرائيلي على المدينة

---

(1) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص 117.
(2) هاشم النحاس.- الهوية القومية في السينما المصرية، مرجع سابق، ص 57 - 58.
(3) جان الكسان، مرجع سابق، ص 193.

وتضافر قوى الخارج والداخل لتدمير التجربة النابضة لثورة يوليو 1952، بدلا من ذلك، اكتفى بالإشارة إلى النتائج دون التركيز على الأسباب.

- فيلم "الخوف" (عام 1972م)

يشير إلى أن "مأساة الهزيمة"، وما بعدها، نجم عن الخوف الداخلي من العدو، وتصور حجم العدو بصورة أكبر بكثير من طاقته وإمكاناته، فهذا العدو يمكن مواجهته والانتصار عليه.

فجعل من أحد الخفراء البؤساء معادلا رمزيا للعدو وأدار المواجهة داخل بنية لم يتم استكمالها حيث ينتصر بطل الفيلم الصحفي والمصور ومعه فتاته، ابنة السويس المهاجرة، على ذلك الخفير على صوت الكورال يغني "فات الكتير يا بلدنا.. مابقاش إلا القليل"[1].

- فيلم "أغنية على الممر" (عام 1973م)

هو أول فيلم مصري عن حرب 1967م، رد اعتبار للجندي المصري خلال هذه الحرب التي انتهت بالهزيمة[2].

وتعرض الفيلم لهزيمة الجيش المصري عام 1967م، وترك إحدى وحداته في العراء محاصرة من وحدات جيش العدو، ووسط المجموعة المصرية تنبت معاني الصمود والتحدي، ويبرز المعدن الأصيل للجندي المصري الذي فرضت عليه الهزيمة دون قتال أو مواجهة أغنية تبشر بالمستقبل (أبكي، أنزف، أموت، وتعيشي يا ضحكة مصر).

وقد أشار الفيلم وتنبأ قبل نصر أكتوبر 1973م بهذا النصر، من خلال عرضه لشريحة من جنود جيش مصر، بعد أن كادت الهزيمة تذهب بسمعة الجيش المصري كله قيادة وجنودا[3].

- فيلم "العصفور" (عام 1974م)

يقول الناقد طارق الشناوي عن فيلم "العصفور" إنه جاء معترضا للأحداث السياسية التي أدت لهزيمة 1967م، وحاول توجيه أنظار مشاهديه إلى أن هناك معركتين، الأولى على الحدود والثانية في الداخل.

---

(1) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص 96 - 97.
(2) مصطفى محرم، مرجع سابق، ص 218.
(3) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص 166.

وبالفعل، مع فيلم "العصفور"، يواصل "شاهين" بحثه المتواصل عن أسباب نكسة 1967م، ويريد الفيلم أن يقول إن الإنسان قد يهزم ولكنه لا يموت، خاصة إذا كان لديه الإصرار على الكفاح والنضال وصولا للنصر، الذي قدمه شاهين من خلال عرضه لشريحة كبيرة من شرائح المجتمع المصري قبل نكسة 1967م وصولا إلى يومي 9 و10 يونيو حتى يصل إلى الأسباب المباشرة للهزيمة محاولا طرح سؤال أكثر أهمية، هل يمكن لنظام سياسي اقتصادي يعاني من الفساد مع وجود لصوصية بعض كبار المسئولين فيغيب دور الشعب الذي يعيش القمع وكبت الحريات فلا يجد أمامه سوى شعارات وخطب حماسية لا تقدم ولا تؤخر، فهل يمكن لمثل هذا النظام بهذه المواصفات أن يخوض معركة ويكسبها؟ فالهزيمة في هذا الوقت تصبح نتيجة حتمية، لأنها حدثت أولا في الجبهة الداخلية الشعبية قبل أن تقع على جبهة القتال، فالهزيمة لم تكن هزيمة الشعب وإنما هزيمة قيادة وسلطة ونظام[1].

ويعرض "العصفور" قضية حقيقية حدثت في مصر سنة 1967م تناولتها الصحف المصرية في وقتها قبل يونيو 1967م وكانت باسم "قضية اللصوص الكبار واللصوص الصغار".

واستخدمت بهية المرأة المصرية بنت البلد الجدعة القوية الصابرة التي تمنح جبها وعطفها للجميع، تأويهم في بيتها، وتحاول أن تخفف عنهم مشاكلهم وتخاف عليهم، إنها المرأة التي يحبها الجميع ويستعين بخدماتها أهالي الحي في المرض والولادة والفرح، إنها المرأة المصرية الصميمة، بل هي مصر التي تعاني وتقاوم ويتغنوا باسمها في الفيلم "مصر يا امه يا بهية يا ام طرحة وجلابية... الزمن شاب وأنت شابة.. وهو رايح وأنت جاية".

ويدين فيلم "العصفور" من خلال هذه الرؤية السياسية الواعية كل الظروف والملابسات التي هيأت الجو للهزيمة، مراكز القوى، والسجون والمعتقلات، والتعذيب، ومصادرة حرية الرأي والفكر. فالمحبوبة هي مصر، تخاف عليها من اللصوص والغزاة إن الذي حدث لمصر قبل هزيمة 1967م لا يمكن أن ينساه أحد، إن مشهد النهاية في الفيلم إعلان لاستمرار الحياة، فمصر لا تموت أبدا.

قدم "يوسف شاهين" في "العصفور".. فيلما سياسيا استطاع من خلاله أن يكشف عن ثغرات وسلبيات كانت موجودة في المجتمع المصري في ذلك الوقت، لقد استطاع أن ينقل للمتلقي شعور كل مصري في هذه الفترة العصيبة.

---

(1) سعاد شوقي، مرجع سابق، ص 116.

لقد استطاع شاهين أن يعطي للموضوع بعداً أكثر من مجرد الهزيمة أو النكسة، ولكن لا يجب الاستسلام وإنما يجب أن تكون هذه الهزيمة دافعا للحرب وللانتصار للمحافظة على كرامتنا وبلادنا[1].

- فيلم "الظلال في الجانب الآخر" (عام1975م)

يقدم دراسة لانعكاس الهزيمة على ثلاثة من الشباب تختلف اتجاهاتهم، وتعرض الفيلم للصمود والإصرار، والقدرة على العطاء، رغم أقسى الظروف التى يمر بها الشعب المصري، فإبرز قدرة المصريين على تخطي عراقيل مجتمع النكسة إلى مستقبل أفضل وأن استمرارية مصر شيء غير قابل للمناقشة أو التشكيك، كما تعرض الفيلم لتصوره الخاص عن مستق بل الوطن الفلسطيني[2].

- فيلم "وضاع حبي هناك" (عام 1982م)

ربط الفيلم بين حرب 1967م وحرب 1973م مركزا على إدانته لنظام عبد الناصر.

2-4- الدراما التى تناولت حرب الاستنزاف

- فيلم "أبناء الصمت" (عام 1974م)

يعد فيلم "أبناء الصمت" "لمحمد راضي" عام 1974م رغم أنه ينتهي ببداية حرب أكتوبر، الفيلم الأول والأخير حتى الآن عن الحرب المنسية، حرب الاستنزاف، التي ستظل لقطة مضيئة في تاريخ العسكرية المصرية، التى هى مجموعة المعارك التي دارت بين القوات المصرية وقوات الاحتلال الإسرائيلية في الفترة من عام 1967م وحتى عام 1970م.

ويؤكد فيلم "أبناء الصمت" أن حرب أكتوبر 1973م لم تأت من فراغ، وأنها جاءت نتيجة لتلك المعارك التي خاضها أبناء الأرض المصرية من المقاتلين من كل الطبقات، كما يحاول الفيلم أن يتلمس أسباب الهزيمة، ليكشف عن تلك العزلة التي كانت تعيشها القاهرة – العاصمة – بعيدا عما يحدث على جبهة القتال، مما يشكل حالة انفصام بين الجبهتين، الداخلية وجبهة القتال[3]، فكان ميدانه المجال العسكري وتعرض أيضا لهؤلاء العسكريين في

---

(1) سعاد شوقي، المرجع السابق، ص 118 – 119، 121 - 122.
(2) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص 167.
(3) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص 98-99.

حياتهم المدنية، وأدان مقدمات النكسة، والفقر، واللامسئولية، وكذب الإعلام، وتوجيهه. وأشاد بالقدرة على الصمود، وتنبأ بتحقيق الانتصار في المواجهة القادمة، وحذر من الوقوع في خطأ تقدير حجم وقوة العدو الإسرائيلي من جديد[1]، وقد يؤكد ذلك المقولة بأن "تصوير الحروب على الشاشة يتسم بالازدواجية"، فقد يقدم بشكل عابر ومباشر دون إشارة إلى تفاصيل أو أسباب فقط بشكل عابر لمجرد الإشارة إليها دون الخوض فيها، ومثالا على ذلك، تجنبت هوليوود حرب فيتنام، التي تشير إلى ازدواجية الحرب التي تقسم الدولة فتعاملت الأعمال الدرامية التي تناولت حرب فيتنام بشكل مباشر وبتجاهل واسع النطاق حيث أن فيلم "دعوة للوطن" (Coming Home) صور الحرب فقط على الشاشة دون خوض فيها[2]، فعرضت الحرب كمشاهد، دون الخوض في تفاصيلها.

2-5- الدراما التى تناولت حرب أكتوبر 1973م

في أكتوبر 1973م تنفجر الحرب الخامسة، ويحقق المقاتل المصري على الجيش الإسرائيلي نصرا عزيزا سرعان ما يتحول إلى معاهدة سلام عام 1979"[3].

وفي الذكرى الأولى للحرب، ظهرت عدة أفلام تدعي أنها عن أكتوبر لتأخذ فرصتها الأولى للعرض قبل الأفلام الأخرى، فقد قررت الدولة أن تكون لها أولوية العرض للأفلام التي تتناول هذه المناسبة[4].

وهذه الأفلام على التوالي: "الرصاصة لا تزال في حبيبي" (1974م)، و"الوفاء العظيم" (1974م)، و"بدور" (1974م)، و"حتى آخر العمر" (1974م)، و"العمر لحظة" (1978م)[5].

- فيلم "الرصاصة لا تزال في جيبي" (عام 1974م)

فيلم يتعرض لأول حرب يحرز فيها العرب نصرا على الإسرائيليين، وهو فيلم سياسي ووطني يؤرخ للفترة بين هزيمة عام 1967م وانتصار 1973م[6].

---

(1) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص 167.

(2) CAMBLE, Michael& GAMBLE, Teri Kual, op.cit, p. 289.

(3) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص 99.

(4) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 119.

(5) جان الكسان، مرجع سابق، ص 194.

(6) هاشم النحاس.- الهوية القومية في السينما العربية، مرجع سابق، ص 70.

في هذا الفيلم "فاطمة" كانت رمزاً لمصر.. تقع في الطين.. فينتشلها "محمد" رمز الشعب، و"عباس" رمزاً "لعبد الناصر" الذي اغتصب فاطمة "مصر"، وعبد الحميد "السادات".

ولم يقترب الفيلم من قضية الصراع العربي الإسرائيلي ومن أسباب هذه الحرب ودوافعها، واعتبر "عبد الناصر" مسئولا عن الكبت والقهر وغياب الديمقراطية الذي أدى إلى هزيمة 1967م، وأن انتصار 1973م جاء نتيجة ضمنية للديمقراطية متجاهلا أن هزيمة 1967م كانت نتيجة لتضافر قوى الإمبريالية والصهيونية العالمية لضرب قوى التحرر العربية ليكون عبرة لكل القوى التحررية في العالم[1].

- فيلم "الوفاء العظيم" (عام 1974م)

يتعرض الفيلم لرجل تقتل زوجته يوم زفافها، على يد آخر أحبها، لكنه كان متزوجا وله ابن، فلم يستطع الزواج منها، ويبقى الرجل حزينا مكتئبا على فقد عروسه، ويظل شاعراً بالرغبة في الانتقام من قاتلها، إلى أن يتبنى بنتا صغيرة فقدت أهلها في حرب 1956م، فتعيد البسمة إلى حياته، وعندما تكبر الفتاة لا تجد إلا ابن القاتل الذي أصبح رائدا في الجيش فترة بعد النكسة، ينتظر لحظة مواجهة العدو – لا تجد إلا هو ليتقدم لها للزواج، فيطرده الأب متذكرا قتل أبيه لعروسه ويزوج ابنته بآخر، وترضى الفتاة بذلك ببساطة رغم عمق حبها للضابط.

وفي حرب أكتوبر وبالصدفة البحتة، يجمع المكان ما بين الضابط والزوج، ويقرر الزوج بعد علمه بحب قائده لزوجته أن يتخلى عنها، خاصة بعدما فقد القائد ساقه في الحرب، ويوافق الأب بعد ما يشعر بأن إصابة الضابط كانت من أجل مصر.

- فيلم "بدور" (عام 1974م)

يعرض الفيلم لعامل مجاري متهور يعمل تحت الأرض، يلتقي بنشالة تدعى أنها أخته وتقيم معه، وعندما يعلم أهل حارة الطيبين أنه لا صلة لها به يطردونها، ثم يهبون للبحث عنها، في نفس الوقت تقوم حرب أكتوبر، ويجند عامل المجاري ويعود جريحاً[2].

---

(1) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 122– 123.
(2) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص 154-156.

- فيلم "حتى آخر العمر" (عام 1974م)

بطل الفيلم طيار أقعدته إصابته في المعركة عن الحركة وأفقدته قدرته الجنسية، مثيرا ومبتزا لشفقة وعواطف المشاهد، وتتعرض زوجته لمحاولة اغتصاب من صديقه العابث وتنجح في الدفاع عن شرفها، الوقت الذي يبلغهم ضابط صديق بأن حالة مماثلة نجحت الجراحة في شفائها وتظل الزوجة إلى جانب زوجها "حتى آخر العمر"[1].

- فيلم "العمر لحظة" (عام 1978م)

يتعرض الفيلم لصحفية وطنية المشاعر، تعاني من زوجها رئيس التحرير الانهزامي الطابع، الذي لا يؤمن بأن مصر قادرة على خوض غمار حرب جديدة، كما أنه على علاقة بعشيقة ممثلة تسعى لنشر صورها وأخبارها عن طريقه.

وتلتقي الصحفية بضابط له طفلة والدتها توفيت، ويقف على خط النار في الجبهة، ويتكرر لقاؤهما، وتحبه، ولكنه يصاب في حرب أكتوبر ويموت.

في الوقت نفسه الذي يعرض فيه الفيلم لقصة جندي آخر تعلقت به امرأة تقوم بإدارة جلسات تعاطي الحشيش وما يصحبها من ابتذال، وتجمع الصدفة كالعادة ما بين الضابط والجندي في نفس الموقع كما تجمع الصحفية وما بين الضابط، عند تغطيتها لأخبار الجبهة، في ذلك الموقع بالذات، ويموت الجندي كما يموت الضابط، لتردد الصحفية في النهاية "أن أغلى الناس يموتون كي تعيش مصر"[2].

ويعد هذا الفيلم آخر الأفلام – على حد علم الكاتبة – التي تناولت الحرب المجيدة، آخر سلسلة أفلام الحرب في السينما المصرية، وكأن ستارا من النسيان أسدل فجأة على أحداثها، وكأن بطولاتها ذهبت أدراج الرياح وأن دماء الشهداء قد تبددت في مياه القناة[3].

ومنذ عام 1978م أحجم السينمائيون المصريون الاقتراب من أية أعمال لها علاقة بالحرب، محاذرين بسبب معاهدة السلام، وإن كانت هناك بعض أفلام عن أصداء هذه الحروب (خاصة حرب 1973م) في الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في مصر.

---

(1) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 121.
(2) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص 157.
(3) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 126.

- فيلم "الطريق إلي إيلات" (عام 1993م)

بعد توقف لأفلام الحرب استمر من عام 1987م، يفاجئ التليفزيون المصري الجميع بفيلم "الطريق إلى إيلات" (عام 1993م) الذي كتبه "فايز غالي" وأخرجته "إنعام محمد علي"، وتتناول فيه عملية ناجحة للضفادع البشرية المصرية في ميناء إيلات الإسرائيلي، ويأتي الفيلم إحياء لبطولات كادت أن تنسى وتندثر، ومتضمنا لعدد من مشاهد المعارك، حاملا إشارات واضحة إلى ضرورة الوحدة بين القوى العربية من خلال التضامن والتعاون بين الضباط العرب: مصريين وفلسطين وعراقيين وأردنيين لتحقيق الهدف ضد العدو المشترك[1].

وتبدأ أحداث "الطريق إلى إيلات" في عام 1969م، وتتناول تعرض اللاجئين الفلسطينين في الأردن للهجوم ولأعمال التخريب تحت الاحتلال، وما نتج عن ذلك من الشعور بالأذى والحرج، وركز الفيلم على عرض الوعي السياسي بين النساء الفلسطينيات، واختراق بعض هؤلاء النساء التقاليد ليصبحن محاربات، وكانت "مريم" رمزاً لتلك الظاهرة، حيث لقنت النساء الفلسطينيات تدريبا كأعضاء في حركات معارضة، وحملت السلاح وارتدت الزي العسكري، وشاركت في تنفيذ المهمة الوطنية/القومية مع الضفادع البشرية المصرية، من خلال ذهابها متنكرة كإسرائيلية لإيلات للتعرف على طبيعة المياة في المنطقة التى سوف تنفذ فيها المهمة الوطنية/القومية، وذلك توافقاً مع الشعار الذي رفعه الفلسطينون "الأرض قبل العرض" بمعنى "الأرض والوطن الفلسطيني قبل الشرف"، وكان دافع مريم في ذلك هو مقتل أخيها، وأكدت مثل هذه الأدوار على عدم اقتصار مفاهيم مثل الوطنية والقومية على الرجال فقط، وإنما ضرورة مشاركة النساء فيها أيضا[2].

3- سمات دراما الحرب

هناك عدة سمات مشتركة للدراما التي تناولت الحروب المصرية على وجه الخصوص حربي 1967م، 1973م **أهمها:**

- التعرض لمجتمع ما قبل أكتوبر في تلك الأفلام أي مجتمع هزيمة 1967م كمقدمة لنصر أكتوبر كان تعرضا هزيلا، خاطفا، اعتمد في معظمه على عناوين جرائد، وكلمات عابرة على ألسنة الناس، دون أن تلمح للهزيمة أثرا عميقا في النفوس.

(1) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص 102.

(2) SAKR, Naomi, op.cit, p. 84 - 85, 87.

– جاء تناول حرب أكتوبر كحدث منفصل عن جملة الفيلم كعمل فني، وكان أقرب في تلك الأفلام للمشاهد التسجيلية التي تكررت معظمها، دون وجود تلاحم بين معالجة حرب أكتوبر وبين بقية نسيج الفيلم.

– لم تظهر مقدمات لحرب أكتوبر في تلك الأفلام، ولا إلى حتمية حدوثها، وإنما وقعت في معظمها فجأة، وجاءت متأخرة مع الأقتراب من نهاية الفيلم، فبدت كنهاية مضافة يمكن استبدالها بأي حدث آخر.

– وردت مشاهد أكتوبر إما مسهبة طويلة بلا مبرر فني واضح، أو مقتضبة سريعة.

– اتجهت تلك الأفلام إلى أن تكون نهايتها قاتمة تثير الخوف والأسى، فقد كان مصير أبطالها من الضباط والجنود إما الموت وترك الحبيبة، أو الأم، أو الإبنة، أو العجز عن الحركة، أو الإصابة في أحسن الحالات، وانتهت الأفلام بإثارة الشجن وكراهية تلك الحرب من جانب المشاهد، تلك الحرب التي فرقت بين الأحبة أو سببت لهم التعاسة، ولم تنجح تلك الأفلام فيما كان يجب أن يكون هدفها الأول وهو الإحساس بالفخر والاعتزاز من جراء تحقيق الانتصار على العدو، واستيعاب معاني الوطنية والفداء والتضحية، والوعي بأكتوبر كقيمة وإنجاز عظيم وكفرحة كبرى في الشعور المصري[1].

– تجاهلت كل الأفلام التي اقتربت من حرب 1967م، 1973م أن الهزيمة جاءت لتضافر قوى الإمبريالية والصهيونية العالمية بضرب قوى التحرر العربية لتكون عبرة لكل القوى التحريرية في العالم، ولا يلغي ذلك بالطبع، الأسباب الداخلية التي ضخمت من حجم الهزيمة، كما أن كل هؤلاء تجاهلوا، ولم يقتربوا من جوهر الصراع العربي الإسرائيلي الذي تعد هذه الحروب من تجلياته[2].

ومما سبق يتضح أن الدراما التى تناولت الحروب – كأحد اتجاهات الدراما السياسية – ركزت على تناول موضوع الحرب على المستوي المصري والعربي، وعرضت لتأثيرها على المجتمع المصري والعربي، ورد فعل الشعب المصري والعربي، كما أبرزت هذه الدراما دور ضباط ورجال القوات المسلحة بفئاتها المختلفة في الدفاع عن الوطن براً، وبحراً، وجواً ودعمت ذلك من خلال المشاهد التسجيلية، وتمثيل الشخصيات الدرامية لدور الضباط، وركزت هذه الدراما على معالجة الحرب من خلال الحياة الاجتماعية والعسكرية، والربط

(1) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص 158.
(2) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما السياسية، مرجع سابق، ص 101.

بينهما، ونادراً ما عالجت مفهوم الوطنية/القومية في أحداث هذه الدراما، واقتصار الأشارة إلي مثل هذه المفاهيم من خلال الحرب، والضباط في ميدان المعركة.

ج- دراما المخابرات (الجاسوسية)

1- المفهوم

تمثل دراما المخابرات الاتجاه الثالث في اتجاهات التأليف في الدراما السياسية، وهي دراما قد تكون مأخوذة عن ملف المخابرات العامة المصرية، وهي تروي أحداثاً وحقائق واقعية لأبطال مصريين وطنيين ضحوا في سبيل وطنهم في اتجاه مماثل لا يقل عن دور الجندي في أرض المعركة، فكان سبيلهم لجمع المعلومات وتوفير البيانات الخاصة بالعدو، والتي تساعد الجانب المصري في اتخاذ القرارات السليمة ووضع الاستراتيجيات الدقيقة لمواجهة هذا العدو.. وأخذ ذلك أشكالا عديدة من عمليات زرع داخل إسرائيل، وعمليات تجنيد لعملاء، وذلك بالإضافة إلى الدفاع الجماعي لمحاربة العدو عندما بدأ التنقيب عن البترول في الأرض المصرية، وقدم كذلك الوجه الثاني للعملة وهي العمليات التي قامت بها المخابرات للقبض على الخونة والنيل منهم.

يقول "محمد مدبولي" (ناشر) إن رواية "الحفار" - وهي أحد الأعمال الدرامية المأخوذة عن ملف المخابرات المصرية – إيمان كامل وثقة تامة في أن هذه الأمة لن تركع أو تستسلم، خرج المارد من قمقمه، وكان همه الأول كشف الستار عن الزيف الإعلامي المضاد، وإظهار الحقائق ناصعة، ولا سبيل إلى ذلك إلا بإيقاظ المواطن العربي من غفوته وأن ما يدعيه الأعداء - من التفوق والذكاء- ليس إلا أضاليل وأكاذيب من وحي خيالهم، وأن الإنسان العربي – ومنذ أقدم الأزمنة حتى يومنا هذا – لا يقل ذكاء إن لم يكن الأفضل، وأن الأسطورة المزعومة تحطمت مع "إيلات" ومزق أستارها "رأفت الهجان".

هذا وحده لا يكفي، وعذرا فلا يفل الحديد إلا الحديد، فالمواطن كل مواطن تقريبا، يسمع ويقرأ عن إسرائيل وعن أعمالها وجواسيسها، ووسائل إعلام العدو تقوم بدورها بشكل جيد ومدروس، والعرب – معظم العرب – لا يعلمون شيئا عما يقوم به إخوانهم وأبناؤهم، اللهم إلا القليل القليل، ومن هنا يتحمل كل مسئول أمانة كشف هذه الحقائق لكل المواطنين، وكلكم راع وكل راع مسئول عن رعيته.

وإيمانا بالواجب الوطني والقومي، بدأ "صالح مرسي"، يحمل هذه الأمانة، واختيار الميدان الصعب، ميدان عالم الأسرار والخفايا، عالم المخابرات والجاسوسية، اختار هذا

المسار مساهمة في إعادة بناء روح المواطن التي ما تعودت الذل والاستسلام واليأس، غاص في عالم الملفات ليكشف النقاب أننا لسنا نياما، وأننا عمالقة، عمالقة[1].

ولم يترك "صالح مرسي" مخيلة الكاتب تسرح به – وهذا أمر ليس بالسهل – ولم يرخ العنان لخياله الروائي حرصا منه على إبراز الحقائق، المدفونة في خزائن "سري جداً"، بصدق وصراحة ووضوح[2].

ومن خلال الإطلاع على المواد الدرامية الخاصة بملفات المخابرات العامة المصرية، يلاحظ أن هذه الدراما التليفزيونية تضمنت ثلاثة أفلام سينمائية تم عرضها في التليفزيون وعشرة مسلسلات تليفزيونية، ولم توجد أي سهرات تليفزيونية أو أفلام تليفزيونية، والأفلام وفقا لسنوات الإنتاج ما يأتي: فيلم "الصعود إلى الهاوية" (عام 1978م)، يليه فيلم "إعدام ميت" (عام 1985م)، ففيلم "بئر الخيانة" (عام 1987م).

أما فيما يخص المسلسلات فهي "داليا المصرية" (عام 1981م)، تليها "دموع في عيون وقحة" (عام 1987م)، تليها مسلسل رأفت الهجان في ثلاثة أجزاء بداية من (عام 1988م)، ثم الجزء الثاني عام (1990م)، ثم الجزء الثالث (عام 1992م)، تليها الثعلب عام (1993م)، ثم السقوط في بئر سبع (عام 1994م)، فالحفار عام (1995م)، ووادى فيران (عام 1999م)، و"حلقت الطيور نحو الشرق" (عام 2003م)، وكان آخر هذه الأعمال هو مسلسل "العميل 1001" (عام 2005م).

وهناك أفلاماً خاصة بالجاسوسية انتهجت أسلوب الأفلام السابقة، ولكنها ليست عن وقائع حقيقية، بمعنى أنها ليست عن ملف المخابرات العامة المصرية وهما "مهمة في تل أبيب" و "مافيا" و "ولاد العم".

2- نشأة دراما المخابرات (الجاسوسية)

بدأ هذا النوع من الدراما في الظهور في الخمسينيات وحققت شعبية بالغة في عام 1960م، وأصبحت ذات صيت عالمي واسع النطاق، وكانت عنصرًا أساسًا في الصراع بين القوى العظمى في القرن العشرين، وبدأت في بريطانيا وأمريكا ثم انتقلت لفرنسا وباقي دول العالم، ومنذ بدايتها مع الحرب العالمية الأولى وازدهارها مع الحرب العالمية الثانية وأثناء الحرب الباردة وتطور أساليبها وموضوعاتها وتكتيكها، وتعد سلسلة "جيمس

---

(1) صالح مرسي.- الحفار. (القاهرة: مكتبة مدبولي الصغير، 1996م). ص 97.
(2) صالح مرسي، المرجع السابق.

بوند" أشهر وأقوى السلاسل التي بدأت في تمثيل هذا الاتجاه واكتسبت صيتاً عالمياً واسع النطاق وبدأت تتوالى مثل هذه الأفلام في فرنسا وباقي الدول[1].

والنجاح العظيم لأفلام "جيمس بوند" البريطانية في الستينيات ربما أعطى نموذجا مريبا للتصنيف، أسفر عن أفلام كثيرة جدا صممت بإهمال وقدمت عددا غير معتاد من أفلام المحاكاة الساخرة السخيفة. ومع غياب مثال فني كبير لأفلام الجاسوسية في أوائل ومنتصف الستينيات، فإن النتاج الجاد لمثل تلك الأفلام قد شكل "موتيفات" صغرى معينة في صورة قوالب أسطورية[2].

ولفترة طويلة، كانت أفلام الاستخبارات والجاسوسية عنصرا رئيسيا في الصراع بين القوى العظمى في القرن العشرين، ويفسر الانجذاب الجماهيري لمثل هذا النوع من الدراما إلى أن هذا النوع عادة ما يلبي حاجة نفسية عند الجماهير التي قد تشعر أنها لم تصف حسابها الكامل مع العدو، أو ترغب في تحقيق الانتصار ولو على الشاشة، ويستهدف صناعة النيل من الروح المعنوية لأفراد المعسكرالآخر، وتدمير ثقتهم بأنفسهم مع إذكاء الروح الوطنية ومشاعر الانتماء لدى مواطنيهم وإعلاء إحساسهم بقدراتهم الذاتية وتميزهم العقلي[3].

ومن هنا، قد يصنف بعض النقاد دراما الاستخبارات ضمن دراما الحرب ولكن "الحرب غير المعلنة" التي غالبا ما يدخل فيها الأعداء، ومثال على ذلك، الولايات المتحدة أو بريطانيا العظمى ضد الاتحاد السوفييتي أو الصين، التي مثلتها في عمليات الجاسوسية، فهنا يتم استبعاد القوات المسلحة للدولة وتستبدل بمحاربين ينوبون عنهم من وكالات المخابرات مثل "سي أي إيه" (CIA) و "كيه جي بي – KGB"[4]. إلا أن الجاسوسية ليست قاصرة على زمن الحرب أو في إطار العلاقات الدولية بين الدول المتنافسة أو المتخاصمة، بل هي شائعة أيضا داخل الدول التي تسمح بإنشاء وكالات خاصة للمخابرات[5].

وتتضمن دراما الجاسوسية قيماً تنقلها إلى الجماهير، فهي تكتسب جماهيرية واسعة وتنقل بسرعة إلى الجماهير، وذلك من خلال مهاجمة ومواجهة مؤسسة معادية بشكل انفعالي وعاطفي وتتعرض لقضايا هامة بشكل أكثر مهارة وبأساليب شاملة لتنقل قيماً

---

(1) JARVIE, I. C.- Towards a Sociology of the Cinema: A Comparative Essay on the Structure and Functioning & a Major Entertainment Industry. (London: Routledge, 1970). p. 169.

(2) ستانلي جيه سولومون، مرجع سابق، ص 344.

(3) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 193 - 194.

(4) ستانلي جيه سولومون، مرجع سابق، ص 315 - 316.

(5) نبيل راغب.- لغة التعبير بالجسد في الفن والتجارة والسياسة، مرجع سابق، ص 161.

وقورة تتضمن مشاعر وجدانية عارمة مثل حب الوطن والوطنية[1]، وتتناول تساؤلات عن "الآخرية"، فئة "الآخر"، والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بمفاهيم الاختلاف، وتتحدث عن الآخر بأساليب إيجابية وسلبية، وهناك عديد من التمثيلات للآخر تصور بالكلمات والأفعال كما تقدم في السينما والدراما التليفزيونية، فتقديم "الآخر" يدعم بالشكل الروائي للأبطال الوطنيين ويعمل على التوحد والتماسك[2]، ومثال لذلك الفيلم الأمريكي "شمال الشمال الغربي" (1959م)، وفيلم "الجاسوس الذي جاء من البرودة" (1965م)" وركز مضمونهما وأحداثهم عن التجسس نفسه.

ويعد فيلم "توباز" (1969م) "الفريد هيتشكوك"، والتي يعد الأكثر ألمعية والأكثر صعوبة في أفلام الجاسوسية العصرية، ففيه يتم تناول مشكلة الولاء لأحد البلاد في سياق ولاءات أخرى مثل الولاء للأصدقاء وللأسرة وللمثل العليا والتي قد يتصارع أي منها مع الأخري، من ثم فإنه مع اعتبار الطبيعة الخديعية للتجسس تصبح خيانة الجاسوس لشخص ما أو قضية ما قد يكون أمراً شبه لا فكاك منه.

وما يرتبط بثنايا الجاسوسية والجاسوسية المضادة هي الدراما، التي تعتمد على ما تضفيه حلقة الجاسوسية المعادية داخل بلد يحكمه العدو، فيتحتم على البطل الجاسوس في هذه الأرض الخطرة حيث لا تكاد تحميه منظمته بالمرة، أن يلعب دوراً سيئ السمعة بالكامل، إذ يجب عليه التخلي عن هويته القديمة وأن يصبح شخصا مختلفا تماما.

ومثال لذلك فيلم "سيء الصيت" (1964م) لهيتشكوك" وهو يتناول موضوع جاسوسة غير محترفة، ابنة لأحد الخونة، وعاشت حياة مريبة مقلقة ومنحرفة، وحين يطلب منها مساعدة عميل للخدمة السرية الأمريكية في التجسس على أحد المتعاطفين مع النازي تستجيب وتنفذ المهمة، والواضح أن دافعها ليس الفرصة الكبيرة للتعويض عن جرائم والدها بقدر ما هو تقويم حياتها الخاصة، لقد تخلت عن حياتها لصالح خدمة بلدها وليس من أجل قضية تجريدية[3].

ويتضح من ذلك أن الجاسوسية في المجالات السياسية والعسكرية تظل من أخطر أنواع الجاسوسية لأنها تؤثر في مصير شعب وأمة[4].ومما سبق يتضح أن هذا النوع من الدراما ارتبط بالمجال السياسي أولا يليه المجال العسكري، ونشأ هذا النوع وتتطور في ظل ارتباطه

---

(1) JARVIE, I. C, op.cit, p.166.
(2) FERGUSON, Robert, op.cit, P 123- 124.
(3) ستانلي جيه سولومون، مرجع سابق، ص 319، 345 – 348.
(4) نبيل راغب.- لغة التعبير بالجسد في الفن والتجارة والسياسة، مرجع سابق، ص162.

بالحروب العالمية الأولى والثانية والعلاقات الدولية بين الدول، وتتضمن قيماً بالغة الأهمية تتسم بكونها قيم ترتبط أيضا بالسياسة والمجال العسكري، وأهم هذه القيم "الوطنية" و"الإنتماء للوطن" التي يتم عرضها من خلال هذا النوع من الدراما بشكل واضح ومؤثر وواسع النطاق معتمدة على جماهيريتها وشعبيتها بين الجماهير، وارتباط هذا النوع من الدراما على "وجه الأخص بالآخرية"، فئة الآخر، التي من خلالها وعبر الصراع معها يتم توضيح الانتماء للوطن وحبه، والتضحية من أجله ليس هذا فقط، وإنما تحمل الفرد أن يكون شخصية أخرى مخالفة لشخصيته وربما جنسيته ودينه وذلك فقط من أجل وطنه(1)، وهناك أمثلة على ذلك في الأفلام والمسلسلات المصرية التى تناولت موضوع الجاسوسية(2).

وقد مرت دراما المخابرات، وأفلام الجاسوسية بمراحل تطور منذ الحرب العالمية الأولى ثم الحرب العالمية الثانية ووصلت لقمتها أثناء الحرب الباردة، وانتقلت عبر الدول المختلفة خلال العقود السبعة الماضية، وأصبح لهذا النوع مقوماته الخاصة، ويدور معظمه في الإطار الميلودرامي الذي تلعب الصدفة الموضوعية أحيانا وغير الموضوعية دائماً دورا أساسيا في بنيته الفنية التي تعتمد على عناصر الترقب والتوتر والتشويق والغموض.

وفيما يتعلق بهذا النوع من الدراما في مصر، أحجمت السينما المصرية عن التعامل معها أو تناول هذه الموضوعات أو ربما تجنب صناعتها، والإشادة بدور أجهزة المخابرات المصرية بسبب الغبار الذي ثار حول أعمال المخابرات المصرية نتيجة التجاوزات والممارسات الخاطئة لبعض رجال هذه الأجهزة، وكادت هذه التجاوزات والسمعة السيئة التي التصقت بهذه الأجهزة أن تطمس الإنجازات الرائعة التي قام بها رجال المخابرات الشرفاء، حماية للوطن من أعدائه في الخارج، وعملائهم في الداخل.

وفي نهاية السبعينيات، وفي إطار الشعور بضرورة التصدي للهجمة الشرسة التي تعرض لها جهاز المخابرات المصري، ورداً على عشرات الأقلام التي راحت تكيل الاتهامات في رعونة للجهاز متجاهلة الوجه الآخر المشرف، ومساهمة دون قصد في تحطيم وتدمير الروح المعنوية للعناصر الشريفة والنزيهة في إحدى المؤسسات القومية وهو ما يستفيد منه العدو أيضا بل ويسعى إليه، بدأ جهاز المخابرات بفتح ملفاته – السرية – أمام عديد من كتاب الدراما والصحفيين للتعرف على بعض الإنجازات وتعريف الجماهير بها وإعادة الاعتبار لهذا الجهاز ورجاله الذين يعملون

(1) علي أبو شادي- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص194.

(2) على سبيل المثال "رأفت الهجان"، و"العميل 1001"، و"حلقت الطيور نحو الشرق".

في أصعب الظروف، ويحوطهم تعتيم كامل تفرضه ضرورات الأمن لحمايته[1]، وبشكل عام فإن الأفلام العربية المصنوعة التى تناولت عالم الجاسوسية قليلة والجاسوسية هي محور قصص هذه الأفلام[2]، مع الأشارة هنا إلي أن مجال الجاسوسية في العالم العربي لا يأخذ حقه في الانتشار طولا وعرضا، بل هو مجال يخشى الكتاب أن يغمسوا أقلامهم في مداده، ربما لأنه مجال صعب ويتعامل مع فئة معينة من البشر تكتسي بالظلال والألوان القاتمة ثم هو – أيضا – يستدعي مهارة فائقة في التناول حتى يخرج بالصورة التي يجب أن تكون.

ولفترة ما في تاريخنا المعاصر، تحولت المخابرات العامة المصرية إلى "وحش كاسر" لا يرحم في أذهان الناس، وفي الوقت الذي كانت فيه المخابرات المصرية منهمكة في العمل الصامت ضد أعداء الوطن والذين يريدون نشر الخراب في أرجاء المنطقة كانت هناك موجة من الإشاعات ترسخت في العقول أن المخابرات العامة أشبه بجهاز "الجستابو" الداخل فيه مفقود والخارج منه مولود، وكان لابد من تصحيح الصورة وإعادة لكل ذي حق حقه.

وبعد نكسة 1967م، كان من اللازم أن تنتشر موجة إعلامية توضح للناس أن جهاز المخابرات – كأي جهاز آخر – يعمل من أجل مصلحة الوطن وأنه جدار الحماية الواقي له، ولذا خرجت للوجود أعمال درامية كثيرة تليفزيونية وسينمائية طوال السنوات التالية. لكن – على الرغم من كثرتها النسبية – فإن هذا لا ينفي أنها أقل القليل، ونظرة واحدة للأعمال الاجتماعية والكوميدية فإنه يلاحظ أنها تأخذ مساحة عريضة بخلاف أعمال المخابرات المصرية، **والتى يمكن حصرها على النحو التالي:**

الأعمال السينمائية ("الصعود إلى الهاوية"، و"إعدام ميت"، و"بئر الخيانة، و"فخ الجواسيس")، **والأعمال التليفزيونية** ("داليا المصرية"، و"دموع في عيون وقحة"، و"رأفت الهجان"، و"الثعلب"، و"السقوط في بئر سبع"، و"الحفار"، و"وادي فيران"، و"وحلقت الطيور نحو الشرق"، و"العميل 1001")[3].

وفي هذه الأعمال الممثلة في أدب الجاسوسية والمخابرات كثير من قصص التضحية والإيثار والحب، بل العشق لتراب الوطن، حيث خرجت عديد من القصص والروايات التي تحكي عن عمليات قامت بها أجهزة المخابرات المصرية والعربية، وترددت في العقول والوجدان أسماء عديد من الشخصيات التي ساهمت في كتابة تاريخ المخابرات، ومن أشهر

---

(1) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 194- 195.
(2) نقلاً عن محمود قاسم.- المرأة أداة سينمائية في الصراع العربي الإسرائيلي، مرجع سابق، ص142.
(3) http:// www.darlila.com. in: 14/6/2007. 11.14 a.m.

رواد الأدب المخابراتي في العالم العربي المبدع "صالح مرسي"[1]، ذلك الكاتب الذي أثرى الحركة الأدبية بمجموعة من الروايات المخابراتية التي استقاها من واقع ملفات المخابرات العامة المصرية[2]. ويقول "أمين العيوطي" إن من بين الألوان التي تميز بها "صالح مرسي" هو أدب الجاسوسية الذي فتح به بابا جديدا وأرضاً جديدة لم تكن متاحة ولا مطروحة بهذا القدر من العمق والإصرار على ارتياد باب جديد.

ويقول "الطاهر أحمد مكي" بأن بداية أدب الجاسوسية هو الصراع بين القومية العربية وعلى رأسها "عبد الناصر" وبين الضغط الصهيوني والاستعمار، وأن من بين الأسلحة القوية والمؤثرة في العقل الأوربي، التي يستخدمها العدو الصهيوني هو الثقافة، فكثيرا من الروايات تتحدث عن إمبراطورية مخابراتهم مهما كانت العملية تافهة مؤكدين أن إسرائيل الكبرى ومخابراتها وما لذلك من تأثير في الرأي العام.

ويقول "الطاهر أحمد مكي" إنه في ذلك الوقت فتش عن أدب مثل هذا اللون لتقليده خصوصا أنه كان يعرف أن المخابرات المصرية لها دور كبير وتقوم بأعمال بطولية لا يمكن أن تنشر في تقارير ولكن ممكن أن تكون مادة أدب عظيم للغاية. وفي مجلة المصور اطلع على حلقة من مسلسل "الحفار" وفتح الباب على الطريق الصحيح في مجال أدب الجاسوسية مع صالح مرسي.

وتقوم رواية الجاسوسية على دعامتين:

- كاتب فني يستطيع أن يقدم هذه المعلومات في نطاق من الفنية التي تتمكن وتقنع دون تحولها لخطابة مباشرة.

- تبنى من الوثائق وقدرة على استخدامها دون أن يؤذي أو يمس ما يسمى في كل العالم بالأمن القومى[3].

ويعتمد البناء الدرامي لهذه الدراما على وجود قوتين متصارعتين تمثل أحدهما الوطن والثانية هي الآخر/العدو، ويتمثل كل منهما في أجهزة ومؤسسات رسمية مثل الدولة والجيش والوزارات والمخابرات، وكذلك الشخصيات التي تعددت ما بين شخصيات محورية ورئيسية وثانوية وهامشية، وانقسمت هذه المؤسسات والشخصيات إلى جهتين جهة مؤيدة للوطن وتدافع عنه والجهة الأخرى معادية للوطن وتحاربه، وينشأ الصراع بين

---

(1) ولد صالح مرسي عام 1921م، وتوفي عام 1997م.
(2) ناهد صلاح.– "الشوان والهجان هما الأفضل، الجاسوسية في الأعمال الدرامية هل كانت على مستوى الحدث؟" في: جريدة الأسبوع، العدد 536، 2007/7/7، ص 18.
(3) صالح مرسي.- سهرة تليفزيونية لقناة الشارقة مع المؤلف/صالح مرسي.

الجهتين في إطار الأحداث الدرامية، التي هى في أغلبها أحداث سياسية وعسكرية تحاكي حقائق ووقائع تاريخية.

ويعد هذا الاتجاه في الدراما السياسية هو أكثر الاتجاهات التي يبرز فيها الهوية الوطنية وقضاياها، وذلك لاعتماد بنائها الدرامي على الانقسام إلى جبهتين ومحاولة إبراز الانتماء والوطنية للوطن من خلال هذا الصراع والانقسام بين كلتا الجبهتين، وهو الذي غالبا ما يمثل دولاً وأجهزة ومؤسسات رسمية وشخصيات وطنية وخائنة ومواطنين عاديين فيما يخص الأنا المصرية/العربية في مقابل شخصيات "الآخر"، وهو بدوره انقسم إلى آخر معاد ومؤيد ومحايد؛ ففي أغلب الدراما المقدمة والخاصة بملف المخابرات العامة تم تقديم الآخر في جميع صوره، وإن كان الأغلب للآخر المعادي، إلا أن هناك إشارة للآخر المؤيد للوطن ويتمثل في شخصيات تنتمي إلى دول مثل "ألمانيا"، و"إيرلندا"، و"هولندا"، و"إيطاليا" وغيرها، وكذلك الآخر المحايد وغالبا ما يتمثل في المنظمات العالمية مثل الأمم المتحدة ومجلس الأمن.

وتقول إيمان مأمون[1] "إن إسرائيل كانت الهم الأكبر للجهاز منذ تأسيسه، فصلاح نصر منذ اللحظة الأولى في المخابرات جمع كل ما كتب عن إسرائيل والموساد وقرأه، حيث قامت المخابرات في هذه الفترة بأهم عملياتها ضد إسرائيل، تلك العمليات التي أصبحت فيما بعد تدرس في معاهد المخابرات الدولية".

وفي جميع الأعمال الدرامية الخاصة بالجاسوسية أو المخابرات تم تقديم إسرائيل والولايات المتحدة الأمريكية كآخر خارجي معاد، وهذا ما أكدته نتائج الدراسة التحليلية الخاصة بدراسة الكاتبة وكذلك يتفق مع الدراسات والمراجع العلمية التي أشارت إلى ذلك[2].

وكلا الاتجاهين السابقين في الدراما السياسية، "الاتجاه التى تناول القضايا والشخصيات السياسية"، و"دراما الحرب"، قد قدما إسرائيل أيضا كآخر خارجي معاد، وكذلك الإشارة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، إلا أن في هذا الاتجاه الثالث الخاص بدراما المخابرات كان هناك تركيز ورؤية أكثر إيضاحا لتقديم الآخر الخارجي المعادي، الذي عمل على إبراز وتوضيح مفهوم الوطنية والانتماء للوطن في سياق الأحداث الدرامية والثنائية الخاصة بتقديم الأنا

(1) إيمان مأمون.- "المخابرات المصرية ولدت مع ثورة يوليو 1952" في: جريدة الأسبوع، العدد 536، 2007/7/7، ص 15.
(2) مثل سعاد شوقي في كتابها سينما يوسف شاهين: تطور الرؤية والأسلوب، وكذلك المراجع التي ذكرت ذلك في الفصل النظري لمفهومي الوطنية والقومية.

والآخر وتحديد سمات كل منهما في إطار التشابه والاختلاف بينهما، وذلك يتفق مع البعد العلمي لمفهوم الوطنية، الذي يتضمن منظومة الأنا والآخر والعلاقة التي تربط بينهما.

وقد أشار "على أبو شادي" إلى أن "الصراع بين أجهزة المخابرات، لا يعتمد فقط على ذكاء وشجاعة ودقة حركة أطراف الصراع، بل يميل في معظمه إلى درجة اللعب على المكشوف، لذلك فإن الصراع الدرامي – المعلن أو المستتر – يقوم بين قوتين يملك كل منهما طاقة جبارة، وقدرة غير محدودة على الخداع والمناورة والتضليل، وقدرا متكافئا من القوة والذكاء والحصافة تندلع بينهما صراعات الذكاء حادة متوقدة، وتؤججها اللغة السينمائية والتليفزيونية التي تلعب دورها في استثارة مشاعر المشاهدين لتحقيق أكبر قدر من المتعة الفنية بالاعتماد على الإيقاع السريع المتصاعد، وبالاستخدام الخلاق لعنصري التصوير والمونتاج"[1].

ويوجد من يري أن الطريق ما زال طويلا بالفعل لمثل هذا النوع من الأدب والدراما، فثمة أشياء في هذا العالم لابد أن يعرفها المواطن العربي ونحن بكل المقاييس فقراء جدا في هذا اللون[2].

وفيما يأتي عرض لهذه الدراما المأخوذة عن ملف المخابرات العامة المصرية، والمتمثلة في أربعة أفلام، وعشرة مسلسلات[3] **على النحو الآتي:**

3- نماذج من دراما المخابرات

- فيلم "الصعود إلى الهاوية" (عام 1978م)

القصة حقيقية، فالفيلم يحكي قصة حقيقية عن فتاة مصرية هي "هبة سليم[4]: تلك الفتاة المثقفة صاحبة الطموح الجامح والأحلام اللامحدودة، التي طغت على وطنيتها وانتمائها فاندفعت في طريق الخيانة، وألقت بنفسها في أحضان المخابرات الإسرائيلية فانزلقت في هوة سحيقة، وقد تابع الناس باهتمام حكاية خيانتها في أول عمل كتبه "صالح مرسي" واشتهرت بطلة العمل باسم "عبلة" وترجمت هذه القصة إلى اللغتين الصينية والفرنسية، كما تمت معالجتها دراميا وأخرجت في فيلم سينمائي. ويعد هذا الفيلم هو الفيلم المفصلي في هذه النوعية، بل ويمكن اعتباره الركيزة الأساسية لأفلام المخابرات والجاسوسية[5].

---

(1) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 194.
(2) صالح مرسي.– سهرة تليفزيونية لقناة الشارقة مع المبدع/ صالح مرسي.
(3) تناولت هذه الأفلام والمسلسلات وكيفية تناولها للهوية الوطنية بشكل تفصيلي في الدراسة الكيفية.
(4) سلوى علوان.- "متى نقرأ رواية عن أشرف مروان؟ "، جريدة الأسبوع، عدد 536، 2007/7/7، ص 18.
(5) ناهد صلاح، مرجع سابق، ص 18.

وترى "درية شرف الدين" أن الفيلم أشاد بذكاء وانتصار العقلية المصرية في إحدى جولات المخابرات مع إسرائيل. وفي الوقت نفسه الذي أدان فيه خيانة الوطن، فقد أثار هذا الفيلم عدة تساؤلات: هل هو مجرد فيلم من أفلام عالم الجواسيس والمخابرات؟ أو هل كان تنفيذه بإيعاز من السلطة، لتحسين وجه المخابرات المصرية بعدما شوهت مع أفلام مراكز القوى؟ والإجابة عن السؤالين بنعم تفقد الفيلم قيمته التي ترتكز في الحقيقة على ما أدانه وما أشاد به إلى جانب وجوده في تلك الفترة كنغمة ضد التيار، إذ أنه قد أنجز بعد زيارة الرئيس "أنور السادات" لإسرائيل، ومع نغمة إمكانية التعايش مع اليهود، فجاء التحذير من السلام المقترح مع عدو له نواياه الأبدية في تحطيم الجانب الآخر. في تلك الفترة أيضا، وبعد زيارة الرئيس "السادات" المعروفة، وصلت العلاقات العربية المصرية إلى أدنى مستوى لها، وأشار الفيلم إلى دور المخابرات التونسية في التعاون مع المخابرات المصرية لإبراز الإنتماء العربي وتأكيد أهميته.

وفيلم "الصعود إلى الهاوية"، من أبرز نماذج سينما التنبيه والوعي حتى وإن اتخذ إطاراً له حرب المخابرات[1]. ويرى "علي أبو شادي" أن "الصعود إلى الهاوية" تجنب الإشارة إلى جوهر الصراع العربي – الصهيوني وتحليل الظروف التاريخية السياسية التي مكنت الشراذم الصهيونية من احتلال الأرض وإقامة دولة تحاول السيطرة على المنطقة وذلك حتى يفهم المتلقي أو على الأقل يكون على دراية بالدوافع التي تحكم طرفي الصراع الدرامي والدامي في الوقت ذاته.

وقد وضح الفيلم أثر الخيانة المروع في الوطن وأفراده، الذي يتمثل في استشهاد عشرات الجنود البواسل على جبهة القتال أو ما يصيب المواطنين في الداخل من أضرار مفزعة وما يحيق بالأبنية من دمار وبالأجهزة العسكرية من تلف وفساد.

وقدم الفيلم مأساة "عبلة كامل"، والتى جسدت دورها الفنانة "مديحة كامل"، وتطورها من اليأس والإحباط إلى السقوط والتمرس به وتحليلا للمناخ الفاسد الذي أفرزها وللظروف الاجتماعية الشائعة التي وجدت فيها نفسها وحالة الضياع التي انتابتها، فهي ليست منتمية لأرض أو جماعة أو أسرة، فالرجل الذي أحبته خانها، والأب بالغ الضعف، والأم منحرفة، وخطيب جديد ضعيف الشخصية متردد سهل الانقياد، تورط معها، وهو مهندس يباشر عملية "بناء حائط الصواريخ أثناء حرب الاستنزاف- وأصبح أداة لعبلة ووسيلتها في الخيانة بعد أن وقعت فريسة سهلة للمخابرات الإسرائيلية التي نجحت في تجنيدها[2].

---

(1) درية شرف الدين، مرجع سابق، ص 89.
(2) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص196- 197، 199- 200.

- فيلم "إعدام ميت" (عام 1985م)

قام هذا الفيلم على قصة استخباراتية بحتة تعتمد على ذلك التشابه التام بين عميل المخابرات الإسرائيلية، وآخر ضابط للمخابرات المصرية - وجسد الدورين الفنان "محمود عبد العزيز" - حيث استغلت المخابرات المصرية هذا التشابه لتزرع عميلاً لها في الأرض المحتلة (سيناء) وذلك للتأكد من صحة معلومة مهمة وخطيرة، ألا وهي صحة امتلاك إسرائيل للقنبلة الذرية من عدمها[1].

ويقدم الفيلم شخصية "أبو جودة" الإسرائيلي - ومثل هذا الدور الفنان "يحيي الفخراني" - الذي يلاحق الضابط المصري بعشرات الأسئلة المفاجئة السريعة التى تدل على الذكاء والبراعة وكثافة التدريب وسرعة البديهية وهو ما يشاركه فيه الضابط المصري – شبيه العميل الإسرائيلي – والمكلف بالمهمة في إسرائيل.

ولا يقدم الفيلم أي أسباب لانزلاق منصور وتعاونه مع العدو، رغم أن والده واحد من زعماء المقاومة في منطقة سيناء، ولا يفسر لماذا هوى ذلك الشاب إلى الحضيض[2].

وعلقت "نعوم صقر" (Naomi Sakr) على دور سحر في "إعدام ميت" بأنه على الرغم من أن المخابرات المصرية ألقت القبض عليها؛ إلا أنها استمرت في العمل مع العدو[3]، واستخدمت علاقتها بالجاسوس المصري الآخر "منصور" وأنها حامل منه نتيجة لعلاقتها الغرامية معه، حيث يظهر هنا استخدام كلاسيكي لممارسة الجنس قبل الزواج، وهذا رمز للانحطاط والفساد الأخلاقي بالنسبة لمنصور الجاسوس وسحر الجاسوسه[4].

- فيلم "بئر الخيانة" (عام 1987م)

يقدم الفيلم شخصية الجاسوس "جابر عبد الغفار" – جسد دورة الفنان "نور الشريف" - الذى هو لص وأفاق ومقامر، وهارب من أداء الخدمة العسكرية والوطنية، فقد كان عاملا في ميناء الإسكندرية وهو الذي دفعته البطالة والجوع وجشعه ونهمه للمال ورغبته في الثراء السريع أن يعرض نفسه على سفارة العدو حيث لجأ إلي السفارة الإسرائيلية عارضا عليهم التجسس على مصر لصالحهم، فهو شخصية غير سوية يسعى

---

(1) ناهد صلاح، مرجع سابق، ص 18.

(2) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 198 - 199.

(3) SAKR, Naomi, op.cit, p.76.

(4) هذا أيضا ظهر في فيلم "الصعود إلي الهاوية" في علاقات عبلة الجنسية مع عديد من الرجال، بل ومع مادلين أيضا في علاقة مثلية

للخيانة ولا يعرف معنى الانتماء أو الوطنية ولا يأبه لقيم الشرف أو الأخلاق وهو ما يفسر أسباب سقوطه.

وفي الفيلم يدور الصراع بين الضابطين المصري "أحمد عزت" – وجسد الدور الفنان "عزت العلايلي" - والإسرائيلي "أبو داود" – وجسد دوره الفنان "عبد العزيز مخيون" - كرمز للصراع بين الأنا والآخر[1]، وتقود أحداث الفيلم في النهاية إلى القبض على جابر، وينتحر قبل إعدامه[2].

- فيلم "فخ الجواسيس" (عام 1992م)

"داليا" – والتى جسدت دورها الفنانة "هالة صدقي" - آبنة وزير سابق أضرت قوانين يوليو بمصالحه وممتلكاته وتسببت في موته كمدا، بعد تعرضه للإهانة من قبل أحد المسئولين حين رفض في تعسف علاجه في مستشفى خاصة[3].

فينتاب "داليا" مشاعر كراهية الوطن الذي أمم ممتلكات عائلتها فتتعاون مع العدو حتى يحتويها ضابط مصري وينقذها من فخ الخيانة فيرد اللطمة للجانب الآخر[4].

وقدم الفيلم إسرائيل بوصفها جهة تعتمد على الخداع والازدواجية لتحقق أهدافها، ورمزت لدولة إسرائيل باللاأخلاقية، أو أنها تهاجم مصر من الداخل وأنه "يجب أن نحمي أنفسنا ونحصنها ضدها، فهي تحاول أن تخدع الشباب المصريين بالمال"[5].

وفيما يتعلق بالمسلسلات يمكن حصر هذه المسلسلات التى عالجت الجاسوسية في عشرة أعمال بدايتها "داليا المصرية" تليها "الدموع في عيون وقحة"، الذي اعتبره النقاد البداية للمسلسلات التليفزيونية المأخوذة عن ملف المخابرات العامة المصرية، تليه "رأفت الهجان"، و"الثعلب"، و"السقوط في بئر سبع"، ثم "الحفار"، و"وادي فيران"، و"وحلقت الطيور نحو الشرق" ثم آخر الأعمال الدرامية الخاصة بالجاسوسية والمأخوذة عن ملف المخابرات العامة المصرية "العميل 1001".

- مسلسل "داليا المصرية" (عام 1981م)

يروي المسلسل قصة حقيقية من ملف المخابرات العامة المصرية، وهى قصة فتاه مصرية بسيطة تكتشف خيانة خطيبها للوطن وتعاونه مع قوات الإحتلال الإسرائيلي ضد

---

(1) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 198 - 200.
(2) ناهد صلاح، مرجع سابق، ص 18.
(3) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 200- 201.
(4) ناهد صلاح، مرجع سابق، ص18.
(5) SAKR, Naomi, op.cit, p.76.

مصر، فتقرر الدفاع عن وطنها، وتذهب للمخابرات العامة المصرية لتبلغ عن خطيبها، وتعتمد المخابرات العامة المصرية عليها للقبض على خطيبها الجاسوس ومعاقبته[1].

والمسلسل مكون من سبعة حلقات، ونادراً ما يعرض في التليفزيون المصري، لأخذ الفنانة "مديحه سالم"، التى مثلت دور "داليا المصرية" لحق عرضه من التليفزيون المصري[2]، وأجمع النقاد على أن البداية الحقيقية لدراما المخابرات في التليفزيون المصري هو مسلسل "دموع في عيون وقحة" عن قصة البطل الوطني "أحمد الهوان"، الذى مثل دوره في المسلسل الفنان "عادل أمام" باسم "جمعه الشوان".

- مسلسل "دموع في عيون وقحة" (عام 1985م)

جمعة الشوان[3]، أحمد الهوان[4] – جسد دوره في المسلسل الفنان "عادل أمام" – من مواليد مدينة السويس يعتبر من أهم العملاء الذين شهدهم صراع المخابرات المصري الإسرائيلي برز دوره من خلال مسلسل "دموع في عيون وقحة" من إنتاج التليفزيون المصري.

والشوان هو أحد الشبان الذين عاشوا نكسة يونيو 1967م، وقد ولد ونشأ وتربى بمدينة السويس، التي اضطرته إلى الهجرة منها هو وعائلته (أمه وأخوه وزوجته) بعد نكسة يونيو 1967م، وهناك فقدت زوجته نظرها نتيجة للقصف الإسرائيلي، الذى تسبب في تدمير لنش صغير كان ملكا للشوان حاول الشوان العمل في القاهرة عن طريق بيع المواد التموينية والتي كان محظوراً التجارة فيها لظروف البلد الاقتصادية السيئة حتى سدت كل الأبواب في وجهه فاضطر إلى السفر إلى اليونان، كخطة من الموساد كي يعاني الشوان ويوافق على أي شيء. وفي اليونان قابل الشوان الريس "زكريا"، وهو الضابط "مدحت" – جسد دوره بالمسلسل الفنان "صلاح قابيل" - بالمخابرات العامة خفي هويته الحقيقية، وحاول إقناع الشوان بالعودة ولكنه لم يستمع له.

وبعد مرور الوقت قرر الشوان العودة إلى مصر لولا أنه عرف أن "بندانيدس" الخواجه اليوناني الذي عمل معه الشوان في فترة ماضية، قد عاد وذهب لزيارته، وهناك قام بندانيدس

---

(1) من واقع مشاهدة حلقة مجمعة من المسلسل عرضت يوم 2008/4/25 بالتليفزيون المصري.
(2) مقابلة مع الأستاذ/ سامي شريف مدير المكتبة التليفزيونية بالتليفزيون المصري يوم 2005/7/24.
(3) الاسم الحقيقي لجمعة الشوان هو "أحمد محمد عبد الرحمن الهوان"
(4) في الأسبوع الأخير من شهر أبريل 2009 استضاف "عمرو الليثي" في برنامجه التليفزيوني "اختراق"، الذي يقدم على القناة الأولى، البطل الوطني "أحمد الهوان"، وأعترف "أحمد الهوان" أنه مستهدف، وتوجد حراسة غير مرئية لحمايته..، وكان البرنامج نفسه قد استضاف في حلقة سابقة السيدة "هيلين ريتشر" أرملة البطل الوطني "رفعت الجمال"، الذى عرف باسم "رأفت الهجان" في المسلسل التليفزيوني الذى روي قصته.

بإعطائه عملا على إحدى سفنه الذاهبة إلى بريستون بانجلترا، وهناك تعرف على "جوجو" الفتاة اليهودية والتي أحبها وأغرته للعمل معها، وطبعا كان ذلك تخطيطا من الموساد.

وبعد سفر السفينة التي كان يعمل عليها، لم يكن أمامه سوى العمل بالشركة التي يملكها والد "جوجو" حيث قابل أحد رجال الموساد على أنه سوري يعمل بالشركة وطلب منه أن يعود إلى مصر ويجمع بعض المعلومات عن السفن الموجودة بالقناة. وعندما عاد الشوان إلى مصر، قام بفتح بقالة لبيع المواد الغذائية وأخذ يجمع المعلومات التي طلبت منه، ولكن الشك في قلبه أخذ في التزايد، فذهب إلى مقر المخابرات المصرية[1]، وهناك التقى بالضابط مدحت والذي عرفه بالريس زكريا وحكى له بكل ما لاقاه، وهنا قرر التعاون مع المخابرات المصرية لتلقين الموساد درسا.

وبدأ تعاون الشوان مع الإسرائيليين ومعرفة ما يريدونه وإخبارهم بما يريده المصريين مما جعله جاسوسا مهما بالنسبة للإسرائيليين، وبعد حرب أكتوبر المجيدة زادت حاجتهم إلى الشوان وسرعة إرسال المعلومات؛ ولذلك قرروا إعطاءه أحدث أجهزة الإرسال في العالم الذي كان أحدها بالفعل موجوداً بمصر.

ولم تستطع المخابرات القبض على حامله، وهنا قرر الشوان الذهاب إلى إسرائيل للحصول على الجهاز وهناك قاموا بعرضه على جهاز كشف الكذب الذي قد تدرب عليه جيدا من المخابرات المصرية مما جعله ينجح في خداع الإسرائيليين جميعا ليحصل على أصغر جهاز إرسال تم اختراعه في ذلك الوقت ليكون جاسوسا مهمًا في مصر. وبمجرد وصوله إلى أرض مصر وفي الميعاد المحدد للإرسال قام بإرسال رسالة موجهة من المخابرات المصرية إلى الموساد يشكرهم فيها على الحصول على جهاز الإرسال.. وهنا انتهت مهمة جمعة الشوان الهوان.

وقد قام الموساد بمحاولة للقضاء على "جوجو" التي وقعت في حب الشوان بالفعل بجرعة زائدة من المخدرات ولكنها لم تمت، ومن هنا قررت "جوجو" الانتقام، فساعدت المخابرات المصرية على تأمين الشوان بإسرائيل والاتصال به في الوقت المناسب. وغني عن الذكر أن المخابرات المصرية قامت بتمويل عملية جراحية لزوجة الشوان في مصر على يد طبيب أجنبي متخصص كان في زيارة لمصر للقيام بعدد من العمليات الجراحية، وقد نجحت العملية يوم العبور الكبير[2] في السادس من أكتوبر 1973[3].

---

(1) http:// www.ar.wikipedia.org. in: 26/2/2008, 10.30 a.m.

(2) وقد عرض في فيلم "رد قلبي" مشهداً مشابهاً برجوع الصوت إلي الريس عند نجاح ثورة 52.

(3) http:// www.ar.wikipedia.org. in: 26/2/2008- 10.30 a.m.

ويقول "علي أبو شادي" إن البداية الحقيقية لدراما المخابرات كانت مع المسلسل التليفزيوني الأشهر "دموع في عيون وقحة" الذي حقق نجاحاً جماهيرياً كاسحاً[1].

وتأكيدا لنجاح هذا النوع من الدراما، ذكرت "ناهد صلاح" في مقال لها بعنوان من ثلاثة أجزاء: "الشوان والهجان، هما الأفضل.. الجاسوسية في الأعمال الدرامية.. هل كانت على مستوى الحدث؟ وتقول: "جهاز صغير مثبت في علبة أقلام وكأسان إلى جوار إناء به تمر هندي بينما كان هناك من يفتح زجاجة شمبانيا على الطرف الآخر. وبعد لحظات من الصمت والترقب الشديدين تدخل الموسيقى التصويرية لتعطي حالة من الارتجاف والرعب، ثم يأتي الصوت المتزن الواثق ليقول:"من المخابرات العامة المصرية إلى المخابرات الإسرائيلية نشكركم على حسن تعاونكم معنا، وإهدائكم لنا جهازكم الإنذاري الخطير مع رجلنا جمعة الشوان".

وتنتهي الفقرة السابقة، فتتنزل تترات النهاية التي أبدعها "عمار الشريعي" واضع الموسيقى التصويرية للمسلسل، وبانتهاء المسلسل لا يتوقف شغف المصريين بمختلف أعمارهم وفئاتهم لإعادة عرض مسلسل "دموع في عيون وقحة" الذي كتبه الراحل صالح مرسي من واقع ملفات المخابرات المصرية وأخرجه يحيى العلمي"[2].

ووفقا لجريدة "دنيا الوطن" والتي ذكرت أن الشوان قد استطاع خداع المخابرات الإسرائيلية "الموساد" لمدة 11 عاما ذهب خلالها إلى إسرائيل مرات عديدة حيث يتعامل مباشرة مع كبار المسئولين في الموساد في ذلك الوقت وفي مقدمتهم شيمون بيريز الذي أصبح رئيس الحكومة فيما بعد، وتسلم منه جهاز إرسال نادر، سلمه بدوره للمخابرات المصرية، وقدم معلومات خطيرة من قلب الموساد في إسرائيل، كان لها دور كبير في الانتصارات التي حققتها القوات المصرية في حرب أكتوبر 1973م[3].

وبالإضافة إلى علاقته مع "بيريز"، كون الشوان علاقات صداقة مع كبار رجال إسرائيل مثل "عيزرا وايزمان" و"ديفيد اليعاذر"، كما كان يتعامل مباشرة في مصر مع كبار المسئولين عن المخابرات في ذلك الوقت مثل المشير "أحمد إسماعيل" والمشير "كمال حسن علي"، والتقى بكل من الرئيس "جمال عبد الناصر" والرئيس "أنور السادات".

---

(1) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 195 – 196.
(2) ناهد صلاح، مرجع سابق، ص 18.
(3) http: // www.doniaelwatan.com. in: 14/6/2007. 10.30 p.m.

ويقول جمعة الشوان (واسمه الحقيقي أحمد الهوان) بأن سيرته الذاتية كانت أول عمل درامي من سجلات المخابرات المصرية وذلك من خلال مسلسل "دموع في عيون وقحة".

ويرى الهوان أن هناك عوامل كثيرة جعلت مسلسل "رأفت الهجان" الجاسوس المصري الآخر في إسرائيل، الذي عرض بعد ذلك، يتفوق على "دموع في عيون وقحة" أولها أن الأخير لم ينفق عليه جيدا، وتم تصوير جميع مشاهده في الاستديوهات، ولم يكن مسموحا أن يتضمن كل التفاصيل الحقيقية وكل ما قدمه 7% فقط، لأن الوقت من اعتزاله الجاسوسية وبدء تصوير المسلسل لم يكن يزيد عن العامين، بينما تنص القوانين على ضرورة مرور 25 عاما للإفراج عن كل الأسرار المتعلقة بالموضوع، ذلك بالإضافة إلى أن تقنية التصوير وإمكانيات الدراما التليفزيونية كانت قد وصلت إلى ما هو أعلى بكثير مما كانت عليه الأحوال أثناء تصوير "دموع في عيون وقحة"، فقد جاء جمعة الشوان "أحمد الهوان" بجهازي إرسال نادرين في العالم كله للمخابرات المصرية، وجند ضابطة الموساد "جوجو" لتعمل لصالح المخابرات المصرية، وقد قدمت معلومات غاية في الدقة استفاد منها الجيش المصري في حرب أكتوبر.

ويذكر "أحمد الهوان" (أو جمعة الشوان) "للعربية نت" أنه "عندما قرر الاعتزال دعاه الرئيس أنور السادات لتناول العشاء برفقته وبرفقة المشير "أحمد إسماعيل" وقال له: "إذا طلبت منك مصر أن تضع رأسك تحت التورماي فافعل" وهكذا قررت الاستمرار في العمل والسفر إلى إسرائيل مرة أخرى، لكن بعد كسر ساقه ومتاعب النظر قرر الاعتزال نهائيا عام 1978م. ويضيف أنه "مستهدف من الموساد إلى آخر العمر، وهم لا يريدون نسيان خداعه لهم، وقد انتحر الضباط الستة الذين كانوا يشرفون علي[1] فور علمهم بحقيقته"[2].

- مسلسل "رأفت الهجان" (عام 1988م، عام 1990، عام 1992م)

يقول "السيد الغضبان" إن "الدور الوطني كشف الغطاء عن هذه النماذج الإنسانية والنماذج العربية والمصرية الرائعة التي استطاعت هزم الموساد والولايات المتحدة الأمريكية هزيمة تحدثت بها كل دوائر المخابرات"[3].

---

(1) نفس نهاية أبو جوده في فيلم إعدام ميت.

(2) http: // www.doniaelwatan.com. in: 14/6/2007. 10.30 p.m.

(3) صالح مرسي.– سهرة تليفزيونية لقناة الشارقة مع المبدع/ صالح مرسي.

فكان لابد أن يعرف المواطن العربي أن العدو المستمر للأمة العربية هو إسرائيل، وليس هناك صلح لصحة وجود هذا الجسم الغريب بالمنطقة العربية، ويقول صالح مرسي في حديثه بأن "رأفت شاب مصري لم يتجاوز 25 عاماً عندما عرض عليه أن يدفع حياته مقابلا للوطن العربي ومصر، شخص ليس له ماض سياسي، كان مجرد آفاقا ولما جاء نداء الوطن و قال له الضابط إنه قد يعدم قال له "رقبتي سدادة".

ويستطرد "محمد نسيم" والذي عرف في المسلسل بإسم/ نديم جسد دوره الفنان "نبيل الحلفاوي" - إن هذا ليس اسمه هنا ولا في إسرائيل[1] لكن حفاظا على هذه السرية أطلق عليه "رأفت الهجان" – جسد دوره الفنان "محمود عبد العزيز" - وبدأت هذه العملية قبل عام 1955م واستكمل بجيل آخر عام 1960م ثم استكملها الجيل الجديد عام 1970م. ورأفت ليس عميلا ولكنه شخص وطني تعامل مع القضية العربية كقضية مصر، "كنا نتعامل كرفقاء وليس عملاء".

هو شاب مصري مسلم قبل واقتنع أن يذهب تحت ستار أنه يهودي الديانة ثم يتجنس بالجنسية الإسرائيلية ويعيش في إسرائيل إلى أن توفى في الثمانينيات، وكل سنة كان يتم إحضاره لمصر حتى لا يكون بعيدا عن بلده ووطنه وأهله ثم يعود مرة أخرى.

وكان رجل أعمال في الحقل السياحي ثم الأعمال الحرة وأجرى اتصالات متعددة مع اليهود في إسرائيل ومع الأحزاب والقيادات المختلفة وكان مصدر معلومات خطيراً وحقيقياً.

وفي الواقع، استطاع أن يحصل على معلومات قبل اعتداء 1967م وحتى سنة 1956 في بداية وجوده في إسرائيل فهناك استطاع أن يحصل على معلومات عن الإجراءات التي كانت تنفذ في إسرائيل في حرب 56.

وتطورت عملية الاتصال معه، وكان يعيش على أعصابه هناك، فالحبر السري في الستينيات كان يعد وسيلة خطرة، وكان لابد من تطور الاتصال ودعمه، وتم ذلك في قبرص بتعليمه كيفية الإرسال والاستقبال باللاسلكي، وفي ذلك الوقت تم وضع خطة له لمرافقة مجموعة سياحية من إسرائيل حيث ادعى مبرراً لكي يتغيب عنهم لفترة يوم أو ثلاثة حتى يمكن إعطاؤه دورات تدريبية في الاتصال اللاسلكي.

هذا الشاب المصري الذي عاش في أرض العدو هذه السنوات الطويلة إن لم يكن مقتنعاً أن هناك أيدي آمنة لعناصر المخابرات وهي صادقة، ما كان يصل لهذا العمل الممتاز، فهو

(1) الاسم الحقيقي لرأفت الهجان في مصر "رفعت الجمال"، وفي إسرائيل "جاك بيتون".

إنسان عاش على أعصابه، واستطاع أن يبقى هناك حتى الثمانينيات ثم ذهب إلى ألمانيا وتوفى هناك ثم نقل جثمانه إلى مصر.

فقصة رأفت الهجان هى لمواطن مصري شاب مسلم قبل أن يخدم في عرين الأسد في قلب إسرائيل ويعيش كل هذه السنوات خدمة لوطنه، فهو أحد الصور المشرفة للشباب المصري والعربي الذين يؤمنون بقضية الوحدة والمصير الواحد[1].

واستطاع "صالح مرسي" أن يجسد في هذا المسلسل حياة شاب مصري كان يعيش حياة الضياع في بلده وقد وصم بالعار لتورطه في بعض عمليات نصب. ذلك الشاب ما أن حانت له أول فرصة لكي يخدم وطنه لم يتوان أو يتردد، وحمل روحه على كفه مسافرا إلى أرض العدو – إسرائيل – وظل هناك لمدة تزيد على عشرين عاما ليعمل لحساب وطنه مكونا شبكة جاسوسية تعد من أضخم الشبكات على مر التاريخ والتى لم تكشف على الإطلاق[2]. وهو أول عميل مصري تمت زراعته في إسرائيل، وتمت هذه العملية التي توصلت المخابرات المصرية من خلالها لأسرار ومعلومات سرية مذهلة في عهد "صلاح نصر" وكانت مهمة المخابرات العامة الوحيدة في ذلك الوقت جمع المعلومات وتحليلها وتقديمها لصانع القرار.

واستطاع عدد من رجال مصر وأبنائها المقاتلين حباً في الوطن الذين تمكنوا في زمن قياسي من تكوين اللبنة الأولى لجهاز المخابرات المصري، فجمعوا كثيرا من المراجع وكتابات الخبراء وعكفوا بصبر مدهش على دراستها واستخلاص النتائج بعد أن توقعوا الاحتمالات، ونحتوا في الصخر لصنع جهاز لحماية وطنهم - كان هذا الرعيل الأول للمخابرات عددا من ضباط القوات المسلحة الشبان ممن يمتلكون شجاعة وجسارة المقاتلين مع منحة الذكاء الفطري من الله عزوجل، وكلهم أسماء حفرها التاريخ من ذهب منهم على سبيل المثال "فتحي الديب"، و"عبد المحسن فائق"، و"مصطفى المستكاوي"، و"فريد طولان"، و"أحمد كفافي"، و"عبد القادر حاتم"، و"محيى الدين أبو العز".

نجح "عبد المحسن فائق"، الذى عرف في المسلسل باسم "محسن ممتاز" – وجسد دوره الفنان "يوسف شعبان" - في زراعة "رفعت الجمال" في إسرائيل. أما الضابط الذي تولى تدريب "الجمال" هو "عبد العزيز الطوري" الشهير باسم "عزيز الجبالي" – جسد دوره في المسلسل الفنان "محمد وفيق" - وأسند اللواء "عبد المحسن فائق" مهمة عمل في

---

(1) صالح مرسي.– سهرة تليفزيونية لقناة الشارقة مع المبدع/ صالح مرسي.

(2) http: // www.darlila.com. in: 14/6/2007. 11.14 a.m.

الولايات المتحدة لم يجد "عبد العزيز الطوري" إلا قلب الأسد "اللواء محمد نسيم" المعروف بصرامته وشخصيته القوية ونبوغه الفائق وامتلاكه جسارة المقاتلين[1]. فقد كان "نسيم"[2] كما أطلق عليه رفاقه يمتلك قلب أسد وعقل الثعلب وصبر الجمال وإصرار الأفيال وكانت أولى عمليات "نسيم" التي أكسبته سمعته الرهيبة المدوية بين رفاقه هي إعادة تأهيل العميل المصري الشهير" رفعت الجمال".

وكان "رأفت الهجان"، "دافيد شارل سمحون"[3]، قد أبصر بعينيه عن قرب عبر معايشته لليهود كيفية التقدم المذهل الذي حققوه في مجال الأمن فأوشك على الإصابة بالإحباط، وكان في هذا الوقت في أمس الحاجة إلى من يقنعه بتفوق بلاده. وقد تمكن "نديم" عبر التدريبات المكثفة من إقناع "الهجان" عبر التدريبات المكثفة بمدى التقدم المدهش الذي أحرزه المصريون على الإسرائيليين في المواجهات المباشرة بينهم، وبعد أسبوعين من التدريب المستمر والشاق خرج "رأفت الهجان" في مستوى "ضابط حالة" وهو المستوى الأعلى لأي عميل مدني في نظم المخابرات، ووقع تحت الإشراف المباشر لعزيز الجبالي وللتدريب على يد نديم هاشم لتكتسب مصر كما رهيبا من المعلومات بالغة السرية التي أرسلها رفعت لا سيما بعد تمكنه من بسط علاقاته ومد نفوذه في مجتمع تل أبيب بتعليمات نديم عبر شركة "ماجي تورز"[4] في المسلسل[5].

وتقول "سلوى علوان" إن مع كل ما خطر في عالم أدب الجاسوسية من الكتابة المخابراتية لم يحظ جاسوس واحد بكل هذا الاهتمام الذي حظى به "رفعت علي سليمان الجمال" أو "رأفت الهجان"، الذي حظيت روايته باهتمام ومتابعة محلية وعالمية سواء على مستوى العمل الروائي المكتوب أو الدراما التليفزيونية التي لم يأت عمل يضاهيها في القوة والإبهار[6].

وخرجت قصة "رأفت الهجان" إلى النور عندما نشرتها مجلة "المصور" كرواية مسلسلة في يناير 1986م فجذبت اهتمام وانتباه الملايين الذين طالعوا أحداثها بشغف ودهشة وصلت إلى حد الهوس ببطولة "الهجان" وشجاعته ووفائه[7].

---

(1) إيمان مأمون، مرجع سابق، ص15.
(2) عرف في المسلسل باسم "نديم هاشم".
(3) الاسم الذى أطلقه عليه يهودى مصري يعيش في الإسكندرية وهو اسم ابنه الذى توفي قبل معرفة رأفت الهجان بهذا اليهودي.
(4) الأسم الحقيقي للشركة "سي تورز".
(5) إيمان مأمون، مرجع سابق، ص15.
(6) ربما أيضا لأنها أطول المسلسلات، ثلاثة أجزاء تتكون من 56 حلقة.
(7) سلوى علوان، مرجع سابق، ص 18.

وقد استطاع "صالح مرسي" أن يخلق بتلك الرواية أسلوبا جديدا متميزاً ومؤثراً لروايات عالم المخابرات وأدب الجاسوسية، وفتح بوابة جديدة لأول مرة بكل قوة أمام القارئ والمواطن العادي، وقد أثارت تلك الرواية وما تبعها بعد ذلك من عمل درامي تليفزيوني حمل نفس العنوان جدلا واسعا بمنطقة الشرق الأوسط وداخل إسرائيل نفسها وأيضا في العالم العربي وترجمت كذلك إلى اللغتين الصينية واليوغسلافية، وراحت عشرات الصحف تنشر كل يوم معلومات جديدة عن حقيقة ذلك الجاسوس المدهش الذي زرعته المخابرات المصرية في قلب "إسرائيل" لينشئ ويدير واحدة من أقوى شبكات الجاسوسية ويبرع في نسج خطة خداع عبقرية ومنظومة مخابراتية رفيعة المستوى دون أن ينكشف أمره، وذلك بالطبع على عكس ما يدعوه الإسرائيليون بأن "الهجان كان عميلا مزدوجا واتهامهم له بأنه خدم إسرائيل أكثر مما خدم مصر".

وفور إعلان القاهرة عن هذه العملية "الصدمة"، طالبت الصحفية الإسرائيلية "سمادر بيري" في موضوع نشرته بجريدة "يديعوت أحرونوت" الإسرائيلية "آيسر هريتل" – مدير المخابرات الإسرائيلية في ذاك الوقت – أن ينفي ما أعلنته المخابرات المصرية، وأكدت لمدير المخابرات الإسرائيلية أن هذه المعلومات التي أعلنتها القاهرة تثبت تفوق المخابرات المصرية العربية، وجاء الرد الرسمي من داخل المخابرات الإسرائيلية أن هذه المعلومات التي أعلنتها المخابرات المصرية ما هي إلا نسج خيال ورواية بالغة التعقيد.

ونشرت صحيفة "الجيروزاليم بوست" الإسرائيلية موضوعا موسعا بعد أن وصلت إلى الدكتور "إيميري فريد" شريك الجمال في شركته السياحية وبعد أن عرضوا عليه صورة "الجمال" التي نشرتها القاهرة شعر بالذهول وأكد أنها لشريكه (جاك بيتون) الذي شاركه لمدة سبع سنوات، وأنه كان بجواره مع جمع من صفوة المجتمع الإسرائيلي عندما رشح لعضوية الكنيست ممثلا لحزب عمال الأرض، إلا أن "جاك بيتون"، دافيد شارل سمحون لم يرغب في ذلك الترشيح. وفور أن فجرت صحيفة جيروزاليم بوست حقيقة الجاسوس المصري وأنه شخصية حقيقية وليست من نسج خيال المصريين كما ادعى مدير الموساد، حصلت الصحيفة أيضا على بيانات رسمية من السجلات الإسرائيلية تفيد أن جاك بيتون، دافيد شارل سمحون يهودي مصري من مواليد المنصورة عام 1919م ووصل إلى إسرائيل عام 1955م وغادرها للمرة الأخيرة عام 1973م، وأضافت الصحيفة أن "جاك بيتون"، أو "رفعت الجمال" رجل الأعمال الإسرائيلي استطاع أن ينشئ علاقات صداقة مع كثيرين من القيادات الإسرائيلية منهم جولدا مائير رئيسة الوزراء وموشى ديان وزير

الدفاع، وعزرا وايزمان وهذا ما أكدته أيضا "فلذا ودها يزيتش شيالت"[1] أرملة "جاك بيتون" أو "دافيد شارل سمحون" أو "رفعت الجمال" أو "رأفت الهجان".

وقد خلصت الصحيفة إلى حقيقة ليس بها أدنى شك بأن "جاك بيتون" أو "دافيد شارل سمحون" ما هو إلا رجل مصري مسلم دفعت به المخابرات المصرية إلى إسرائيل، وأنه من أبناء دمياط. وفور نشر هذه المعلومات نشرت صحيفة "الأوبزرفر" البريطانية أن "رفعت الجمال" أو "رأفت الهجان" عبقرية مصرية استطاع أن يحقق أهداف بلاده ويعود إلى وطنه سالما ويموت طبيعيا[2].

وتحت ضغوط الصحافة الإسرائيلية، صرح رئيس الموساد الأسبق عزرا هارتيل بأن "السلطات كانت تشعر باختراق قوي في قمة جهاز الأمن الإسرائيلي ولكننا لم نشك مطلقا في جاك بيتون".

وبعد سنوات أصدر الصحفيان الإسرائيليان ("إيتان هابر" و"يوسى ملمن") كتابا بعنوان "الجواسيس" قالا فيه إن "عديداً من التفاصيل التي نشرت في مصر عن شخصية "رأفت الهجان" أو "رفعت الجمال" صحيحة ودقيقة لكن ما ينقصها هو الحديث عن الجانب الآخر في "الهجان" أو"الجمال" بأنه كان عميلا مزدوجا خدم إسرائيل أكثر مما خدم مصر"

ويرى المحللون لهذا النوع من الإدعاءات بأنها نوع من الدفاع الوهمي عن نظرية قوة الموساد الخارقة الذي لا يقهر، ومحاولة وقحة وصريحة لقتل وتدمير معنويات الشباب العربي وتهميش دوره الوطني والنيل من هويته ووطنيته وإذلاله وإضعافه. وعلى الجانب الآخر، يقوم الأدب المخابراتي (أو أدب الجاسوسية) على فضح تلك الإدعاءات.. يقول لسلسلة في أدب المخابرات إن "الإنسان المصري استطاع أن ينتصر في ميدان الذكاء والفكر وأيضا في مجال المخابرات"، وأن مجموعة (رأفت الهجان – كنت جاسوسا في إسرائيل) تلقى الضوء على حقيقة الأسطورة الإسرائيلية التي أصبحت هباءا منثورا.

وهناك رأي "لصالح مرسي" عن أدب المخابرات حيث قال: "إذا كانت قصص التجسس في العالم كله لابد خارجة إلى النور فلا تخرج بنصها وأحداثها الحقيقية كاملة، لأن هذا يبدو من وجهة النظر الفنية مستحيلاً، ومن وجهة النظر الأمنية من رابع المستحيلات، إلا

---

(1) أسمها في المسلسل هيلين.
(2) سلوى علوان، مرجع سابق، ص 18.

أنه لابد من أن تمتزج تلك الروايات بالواقع المتاح امتزاجا كيميائيا يستحيل بعده على القارئ أن يفرق بين الواقع والخيال.

وفي أوراق كتبها "عزيز الجبالي" ضابط المخابرات الذي تولى أمر "رأفت الهجان" في بداية عمله.. قال.. "أتوقع أن يتبرأ بعض من في إسرائيل مدفوعا بالمكابرة والمغالطة فيدعي أن السلطات الإسرائيلية كانت على علم بهذه العملية وأنها كانت تسيطر عليها وتوجهها بمعرفتها ولصالحها، ولهؤلاء عندي الكثير، أقله وأوسطه أن دواعي السرية والأمن اقتضت بالضرورة حجب بعض الوقائع والتفاصيل وإني أتحداهم أن يذكروا ولو واحدة فقط من هذه الوقائع"[1].

ويعلق أحمد حلاوة على "رأفت الهجان" قائلا إن "المذهل في الرواية أسلوب صالح مرسي في الكتابة والذي يمزج بين الماضي والحاضر، وبدأ يتتبع الخيوط المتشابكة خيطا خيطا حتى يصل بالمتلقى إلى نتيجة معينة، فالعمل الدرامي يدور حول حياة أحد العملاء، وتعرض كل المعلومات المتاحة عنه في ثوب درامي جذاب، والأمر يختلف في الأعمال الأخرى، فالحفار والصعود إلى الهاوية ودموع في عيون وقحة كلها أعمال جاسوسية تتحدث عن عمليات محددة بعينها. ويعتبر مسلسل "رأفت الهجان" من أفضل أعمال الجاسوسية التي ظهرت في تاريخ الوطن العربي كله إن لم يكن أفضلها على الإطلاق. ويكفي أنه ساعة عرضه على شاشة التليفزيون كانت شوارع القاهرة تكاد تخلو من السيارات والمارة، وهي لحظات تاريخية قل أن تحدث في العاصمة المزدحمة[2]. فمسلسل "رأفت الهجان" يعد من ضمن المسلسلات التي حققت انتشارا وجماهيرية واسعة، بداية من عرض الجزء الأول منه عام 1988م، ثم الجزء الثاني عام 1990م ثم الجزء الثالث عام 1992م، وقد اعتمد المسلسل على رواية "صالح مرسي"، التي تدعي تقديم القصة الحقيقية للجاسوس المصري الذي نجح في أن يزرع بإسرائيل لمدة 20 عاماً. ويختلف هذا المسلسل عن معظم المسلسلات التليفزيونية المصرية، لأنه يعد مسلسلا سياسيا يندرج تحت فئة الدراما السياسية، وغير الاجتماعية، ويتعرض لسياسات الهوية.

فالمشهد المفتوح الذي يضع مفردات عرضه من خلال تصوير البطل وهو يتلوى من الألم من مرض السرطان، ويعترف لزوجته الألمانية قبل وفاته "أنا لست إسرائيلي" "أنا مصري" "أنا لست يهودي أنا مسلم" وبعد ذلك تذهب أرملته لمصر للبحث عن حقيقة زوجها. ويتناول المسلسل بعد ذلك قصة حياته من خلال أسلوب "الرجوع إلى الوراء"

(1) سلوى علوان، مرجع سابق، ص 18.

(2) http: // www.darlila.com. in: 14/6/2007. 11.14 a.m.

(Flash back) من خلال الراوي وعرض هذا المشهد وغيره في الحلقة نفسها إن هذا هو بطلنا رأفت الهجان، وعلى الرغم من أنه في فترة ما كان شاباً فاسداً، إلا أنه أصبح بطلا مصرياً وطنياً عرض نفسه للخطر لكى يضحى بنفسه من أجل وطنه وبلده.

وفيما يخص أسلوب الرجوع إلى الوراء "Flash Back" فيذكر "عبده دياب" أن استخدام هذا الأسلوب يرجع لعدة أسباب هي:

- يستخدمه الكاتب عندما يبدأ من نقطة معينة في الأحداث قد تكون نقطة الذروة، ثم يعود إلى الماضي حيث بداية المواقف والأحداث وتفسير الأساليب والدوافع.
- قد يفسر الكاتب من خلال الرجوع إلى الماضي حدثا معينا ويقدم المبررات التي حملت الشخصيات على تصرفات معينة.
- شرح موقف أو حدث غامض في حاجة إلى توضيحه.
- اختصار الأحداث ومواقف وقعت من قبل.
- تذكير المستمع أو المشاهد بموقف معين في الوقت المناسب[1].

هذه هي أسباب اللجوء إلى أسلوب الرجوع إلى الوراء، التي يتحقق معظمها إن لم يكن جميعها في استخدام أسلوب الرجوع إلى الوراء في رأفت الهجان. وهذا النوع من الدراما والذي يعد سياسيا مقارنة بغيره من الأنواع الأخرى، أصبح الآن غائباً بشكل ملحوظ.

فقد قدم من خلال بطل مسلسل رأفت الهجان حب الدولة، والوطن، والميل العاطفي "لعبد الناصر" (الذي كان يستمع لخطبه في الراديو) وعن حرب 1956م ومؤامرة الخداع، والصراع الفلسطيني، وقدم أيضا من خلال البطل الذي عاش في إسرائيل.

وقدم المسلسل في سياقه كلا من الهوية الوطنية والإسلامية لمصر، إضافة إلى الوطنية التي قدمت بشكل واضح وصريح، أكد المسلسل على الإسلام، والذي يعد جزءاً أساسياً من هوية البطل المصري حتى إذا كان لا يعيش حياة دينية. ففي إسرائيل كان يداوم على شرب الخمر، ويقامر للحصول على "الأسرار"، والأكثر من ذلك فإنه منذ أن ذهب لإسرائيل كيهودي مصري لم يذهب في المسلسل ولا مرة واحدة للمعبد[2].

ومع ذلك يوجد مشهدان تم عرض هويته الإسلامية فيهما. الأول في الحلقة الأولى عندما توفي "رأفت الهجان"، وتم تجهيز جثمانه ووضعه في التابوت للدفن، حيث لم يتحمل ضابط المخابرات المصري الذي تحمل المسئولية الخاصة له فكرة الجنازة اليهودية، وأنه لا

---

(1) عبده دياب.- التأليف الدرامي، مرجع سابق، ص 145.

(2) MOHAMMADI, Annabelle, Sreberny et al, op.cit, p.316.

يوجد مصريون يحضرون الجنازة تكريما له، لذلك سافر أوربا وتنكر في حاخام يهودي ليدخل المنزل، وحينما خرج كل الأفراد، وقف أمام التابوت وخلع حذاءه، كما يصلي الفرد في الجامع، وسحب من جيبه نسخة من القرآن، والدموع في عيونه وقرأ على جسم الميت البطل الذى وضعه في اتجاه القبلة الصحيح للصلاة على الميت.

وفي حلقة أخرى، عندما اكتشف هذا الضابط المسئول عنه ملف 313، وعرف بوجوده في إسرائيل، على الرغم من فقدان ضباط آخرين الثقة في "رأفت الهجان"؛ لأنه لم يبعث معلومات ذات قيمة، إلا أن هذا الضابط الصغير الذي كان في فترة تدريبية، وهو يبحث في الملف قرر أن يتحمل مسئولية هذا الجاسوس الصغير. وعندما فتح الملف وجد خطابا في ظرف مغلق عليه جمله "لا يفتح إلا بعد وفاتي" وسمع صوت رأفت يكرر وراءه "بسم الله الرحمن الرحيم" إنا لله وإنا إليه لراجعون" هذه هي إرادة بطلنا تطبق وهو يقول "إذا لم أرجع إلى أرض الوطن الحبيب مصر عائش[1] وأن تكتشف حقيقة أمرى في إسرائيل وينتهي بي المطاف إلى المصير الوحيد والمحتوم في هذه الحالة وهو الإعدام شنقا، فإنني أرجو صرف المبالغ الآتية من مستحقاتي:

أولا: لأخي من أبي عادل الهجان القاطن في 6 شارع الفيوم بمصر الجديدة مبلغ وقدره 300 جنيه مصري لا غير، أعتقد أنه يساوي إن لم يكن يزيد عن المبالغ التي صرفها على منذ وفاة أبي المرحوم علي سليمان الهجان في عام 1935م ولذلك أصبح غير مدين له بشيء.

ثانيا: لأخي سليم علي سليمان الهجان بمكتبه بشارع عماد الدين رقم 92 مبلغ خمسون جنيه كما يدعي أنني مدين له بها فليترحم علي إن أراد.

ثالثا: مبلغ 150 جنيه لشقيقتي شريفة علي سليمان الهجان حرم الصاغ محمد رفيق المقيمة بشارع الإمام علي رقم 15 مصر الجديدة. وأسألها الدعاء إلى دائما بالرحمة.

رابعا: أنما المبلغ المتبقي من مستحقاتي لدى سيادتكم فيقسم كالآتي: نصف المبلغ لطارق محمد رفيق ابن شقيقتي شريفة والصاغ محمد رفيق ليعلم أني كنت أكن له محبة كبيرة، والنصف المتبقي يصرف لأحد ملاجئ الأيتام.

بذلك أكون أبرأت ذمتي أمام الله بعد أن بذلت كل ما في وسعي لخدمة الوطن العزيز والله أكبر والعزة لمصر وأشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله.

وهنا، ربط بطل العمل في هذه الوثيقة الوطنية المصرية بالهوية الإسلامية[2].

---

(1) يقول ذلك بصوت مكسور وتصاحبه موسيقى حزينة تلعب في الخلفية.

(2) MOHAMMADI, Annabelle, Sreberny et al, op.cit, p. 316-317.

- مسلسل "الثعلب" (عام 1993م)

الفريق "رفعت جبريل" بدأ حياته العملية ضابطاً بالجيش المصري، وانضم للضباط الأحرار، ثم انضم للمخابرات العامة، وهو رئيس جهاز الأمن القومي المصري وقائد عملية الثعلب، جسد دوره الفنان "نور الشريف"[1].

وكان هدفه في العملية يتمثل في الوصول إلى غرفة الاجتماعات الخاصة بإسرائيل، ومن أجل ذلك تنكر في شخصية مخالفة لشخصيته الحقيقية حتى يتعرف على ضابطة الموساد الإسرائيلي وينجح في التقاط عدد من الصور لها وهي تمارس الشذوذ الجنسي، ومن خلال مساومته لها يستطيع أن يصل إلى قاعة الاجتماعات ومعه مجموعة من الضباط وينجحون في تسجيل تفاصيل هذا الاجتماع والذي كان من أهم أعضائه إسرائيل وأمريكا، ويصوره باستخدام كاميرات تم وضعها حتى ينتهي من العملية ويسلم الشرائط للمخابرات المصرية للوصول إلى المعلومات الخاصة بالاجتماع التي كان لها دور كبير في نصر أكتوبر 1973م[2].

- مسلسل "السقوط في بئر سبع" (عام 1994م)

تناول المسلسل واقعة حقيقية من ملف المخابرات العامة المصرية، عن قصة "إبراهيم وانشراح" – جسد دورهما الفنان "سعيد صالح" والفنانة "إسعاد يونس" - وهما شخصيتان خائنتان تعاونا مع العدو الإسرائيلي ضد وطنهم من أجل الحصول على المال، وتكتشف المخابرات المصرية خيانتهما فتسعي للقبض عليهم ومعاقبتهم للحفاظ على أمن الوطن وأستقراره، وعرض المسلسل للعديد من الأحداث السياسية والعسكرية التي شهدتها مصر خلال الفترة الزمنية من عام 1967 وحتى عام 1973[3].

- مسلسل "الحفار" (عام 1995م)

محمد نسيم - الذي عرف باسم "شريف" جسد دوره الفنان "مصطفي فهمي" في مسلسل "الحفار" وهو مسئول سابق بجهاز المخابرات – يقول إن إسرائيل أرادت أن تضغط أكثر على مصر لهدف متعدد الوجوه، فقد اتفقت إسرائيل مع القوى الاستعمارية وانشأت شركة تؤجر فيها حفار بترول يجئ من كندا لخليج السويس ليستخرج البترول.

---

(1) http:// www.ar.wiklpedia.org. in: 21/3/2008. 11.45 a.m.

(2) من واقع مشاهدة سابقة للعمل الدرامي عندما عرض للمرة الأولى.

(3) من واقع مشاهدة أحداث المسلسل.

وحاولت القيادة السياسية متمثلة في شخص القائد "جمال عبد الناصر" بإجراء عديد من المحاولات السلمية لعدم حدوث ذلك ولكن لم تفلح.

ويكمل "آمال عزت"[1] استحضروا الحفار كنيدج كان حفارا هولنديا استأجرته شركة كندية وأنشأت شركة مختلفة الجنسيات بالولايات المتحدة الأمريكية[2].

وقرر "عبد الناصر" ضرب الحفار ومنعه من التنقيب عن البترول في الخليج وكان قرار ضربة في البداية بالسلاح الجوي المصري عند البحر الأحمر، إلا أن المخابرات المصرية أصرت على مقابلة الحفار وضربه في الساحل الغربي لأفريقيا.

ويروي "محمد نسيم" ما قامت به المخابرات المصرية، بأنها في أقل من شهرين حصلت على كل التفاصيل والمعلومات للتعامل مع الحفار وتدميره[3] قائلاً "في تصوري هي ملحمة من ملاحم العمل الوطني، العمليات الجادة الكبيرة الوطنية للجهاز، حفار موجود في أحد بحيرات في كندا مختبئ وتكونت مجموعات العمل لجمع المعلومات والتخطيط والتنفيذ الخاصة بالعملية، وهناك أعداد ليست قليلة من الضباط سافرت للميادين المتعددة للحصول على معلومة عن الحفار لمتابعة تحركاته، ووفقنا الله في الحصول على معلومات وافية عن الحفار، وتعاونت معنا شخصيات أجنبية متعاطفين مع القضية والأخوة العرب على نطاق أوربا من فرنسا وبلجيكا وألمانيا ودول عربية وأفريقية مثل السنغال وأبيدجان ونيجيريا والمغرب، ومن خلال عيوننا في كل مكان عرفنا أن هناك حفاراً دخل أبيدجان وكان التحرك أسرع من المرة الأولى الذي دخل فيها الحفار داكار، وجهزت الضفادع البشرية المكلفة بضرب الحفار، وسافرت بالمتفجرات عبر إيطاليا ثم باريس حتى وصلت أبيدجان وعملت استطلاعاً حول الحفار، وشاهدت الحراسة المقننة حوله، وأرسلت برقية لإرسال الضفادع البشرية، وفي الوقت نفسه أرجع بالليل أعمل استطلاع ثاني، وكان عاملاً مهما جدا لتوافر عدة عوامل أهمها زيارة رواد الفضاء الأمريكية لأبيدجان، وكان هناك استقبالات وحراسة شديدة جدا، وكان هدفي تنفيذ العملية بسرعة وذلك لتوفر عنصر المفاجأة، وتركيز الأمن على الرواد الأمريكيين، وبالطبع ونتيجة لنفوذ إسرائيل في أبيدجان فكان في ظهر الميناء موجود القصر الجمهوري، وقد وضع الحفار في جناح في الميناء لمراقبته جيدا وتحقيق أعلى وأدق حراسة له، وبالفعل، وصلت الضفادع وعاين قائد المجموعة المكان ووجده ملائما جدا لتنفيذ العملية، وذهبنا فعليا بالمتفجرات لتنفيذ العملية وكان ذلك

(1) آمال عزت وزير الحربية ورئيس المخابرات الأسبق.
(2) آمال عزت.– سهرة تليفزيونية لقناة الشارقة مع المبدع/ صالح مرسي.
(3) محمد نسيم.– سهرة تليفزيونية لقناة الشارقة مع المبدع/صالح مرسي.

الساعة 3.30 صباحا، وبدأ تنفيذ العملية، ونجحت الضفادع في وضع المتفجرات وتنفيذ العملية بنجاح، وبعد التنفيذ وضعت كل المعدات واللبس في شنطة وألقيت في مياه الميناء"[1].

ويستطرد "محمد نسيم" حديثه قائلا "في نفس الوقت، كان هناك طاقم يقوم بحجز تذاكر لطيارات العودة وسافر أبطال العملية، وبعد ذلك رجعت إلى اللوكاندة وكان ذلك تقريبا الساعة 6 صباحا، وكانت اللوكاندة تبعد عن الميناء 7 كيلو متر. وفي حوالي الساعة 7.50 دقيقة سمعت أول صوت انفجار ثم بعدها بدقيقة كان ثاني انفجار ثم ثالث انفجار، وقد عاد طاقم تنفيذ العملية كله سليم، وبعد ذلك بأسبوع رجعت بعد أن صورت الحفار في كل يوم وهو يغوص في المياه، ولم يعرف أحد أن هذه العملية تمت في مصر إلا بعد فترة طويلة لدرجة أنه كتب في الأهرام مرة أن إسرائيل تدعى أن مصر وراء هذه العملية وكنا ننكر ذلك إلى أن جاء الوقت المناسب للإعلان عن ذلك"[2].

وفي مقال بجريدة الأسبوع بعنوان "المخابرات المصرية ولدت مع ثورة يوليو 1952" عن عملية الحفار جاء ما يأتي[3]:

"شكل "محمد نسيم" - وهو ضابط المخابرات الذي عرف باسم "نديم هاشم" في مسلسل "رأفت الهجان" – فريق عمل من أفضل رجال المخابرات العامة وخبراء الملاحة وضباط القوات البحرية لتبدأ عملية "الحج" أو "الحفار"، وسميت "الحج" لتزامنها مع موسم الحج، وقام نسيم بتجنيد عملاء المخابرات العامة في الدول التي سيمر الحفار عبر سواحلها وأعطى أوامره بضرورة التفرغ لهذه العملية، وقام باستقدام فريق من أكفأ رجال الضفادع البشرية التابع للبحرية المصرية حيث استقرت الخطة على زرع متفجرات شديدة التدمير قلب البريمة الرئيسية للحفار لإبطال مفعوله".

وبدأت "لعبة القط والفأر" بين "نسيم" ورجال الموساد، وهناك في أبيدجان الميناء الشهير لدولة ساحل العاج، كان الحفار قد ألقى مراسيه بأمان للراحة. وعلى الفور، وبناء على الاستنتاجات المسبقة بعقله الفذ الذي أدرك أن أبيدجان هي الميناء الثاني الذي سيرسو عنده الحفار قام بحمل المتفجرات بنفسه ودار بها عبر أوربا وساحل أفريقيا الشمالي وحط رجاله في أبيدجان، ولا أحد يعرف كيف تمكن من عبور مطارات خمس أو ست دول وهو يحمل هذه المتفجرات. وفي فجر يوم العملية وصل الفوج الأول من الضفادع البشرية، وبينما

---

(1) محمد نسيم.– سهرة تليفزيونية لقناة الشارقة مع المبدع/ صالح مرسي.
(2) محمد نسيم.– سهرة تليفزيونية لقناة الشارقة مع المؤلف/ صالح مرسي.
(3) إيمان مأمون، مرجع سابق، ص 15.

الكل في انتظار الفوج الثاني علم "محمد نسيم" من مصادره في أبيدجان أن الحفار في طريقة لمغادرة ساحل العاج صباح اليوم التالي، فطار عقل محمد نسيم واتخذ قراره بتنفيذ العملية بنصف الفريق فحسب، وكان الحل السريع أن يكتفي بزرع المتفجرات تحت البريمة الرئيسية وأحد الأعمدة فحسب بديلا عن الخطة الرئيسية بتفجير البريمة والأعمدة الثلاثة. وفي الفجر، تسلل الأبطال تحت إشراف نسيم إلى موقع الحفار، وخلال ساعة واحدة كانت المتفجرات في أماكنها، ومضبوطة التوقيت على السابعة صباحا، وخلال هذه الفترة أشرف نسيم بسرعة فائقة على سفر مجموعة العمل خارج ساحل العاج واستقبال المجموعة التي كان مقررا وصولها في الصباح لتحط في أبيدجان بطريقة "الترانزيت" وتكمل رحلتها خارج أبيدجان، وبقى نسيم وحده ينتظر نتيجة العملية، وأخذ يعد الدقائق والثواني التي تمضي ببطء قاتل حتى التقاء عقرب الساعة عند السابعة صباحا ليتعالى دوي الانفجارات من قلب البحر، ويصبح الحفار أثرا في الانفجار الذي هز أبيدجان، تأمل نسيم الحفار المحطم لترتسم ابتسامة نصر مشرقة ومألوفة على وجه الفهد الأسمر وبعدها توجه إلى أحد مكاتب البريد ليرسل تلغراف إلى جمال عبد الناصر يقول له كلمتين فحسب "مبروك الحج"[1].

ويقول "صالح مرسى" في روايته والتي حملت اسم العمل الدرامي التليفزيوني "الحفار": إنه أعنف صراع بين المخابرات المصرية والإسرائيلية حول "حفار بترول"، أصبحت الحرب الخفية بعد 1967م ضربا من الجنون أو الخيال، وراحت الأحداث تتسابق لتلقي فوق النار المتأججة مزيدا من الوقود، ومع إعادة بناء الجيش المصري، وتصدي مصر لبعض الاستفزازات العسكرية الإسرائيلية – رأس العش والمدمرة إيلات على سبيل المثال – ثم قيام حرب الاستنزاف، وعبور الفدائيين إلى سيناء لتدمير المنشآت الإسرائيلية وأسس الجنود ونسف المواقع، وصلت الحرب الخفية في المنطقة إلى ذروة مخيفة حقا.

ووسط هذا الجو الملتهب، أعلنت إسرائيل عن عزمها عن التنقيب عن البترول في سيناء، وشفعت هذا الإعلان بإعلان أكثر استفزازا يقول إنها بالفعل استأجرت حفارا لهذا الغرض، وأحاطت الدعاية الإسرائيلية هذا الحفار بضجة إعلامية شملت العالم كله، وبدا واضحا للقيادة المصرية أن الغرض الرئيسي من شراء هذا الحفار لم يكن اقتصاديا، رغم حاجة إسرائيل في تلك الأيام إلى البترول فعلا، ولم يكن سياسيا رغم أن وجود الحفار سيدعم خطتها بإنشاء مستوطنات تصبح مع الأيام منشآت ثابتة تكرس بقاءها في الأرض،

---

(1) إيمان مأمون، المرجع السابق، ص 15.

وإنما كان الغرض الرئيسي هو إذلال مصر عالميا، وإظهارها أمام الأصدقاء والأعداء بمظهر العاجز، لا عن حماية أرضه فقط، بل وموارده الطبيعية فيها[1].

وهكذا تحركت القيادة السياسية في مصر بسرعة، شملت حركتها جميع أركان الكرة الأرضية، وجرت اتصالات على مستوى عال مع تيتو وأنديرا غاندي - قطبي عدم الانحياز- كما جرت اتصالات أخرى مع بعض الدول الغربية، ومنها – وبالتأكيد- الولايات المتحدة الأمريكية، كانت مصر تحاول أن توقف وصول هذا الحفار، ولقد قالت بوضوح في رسائلها.

"إن المنطقة ملتهبة ولا تحتاج إلى مزيد من الوقود، لأن مصر لن تسكت حتى ولو أدى الأمر إلى ضرب الحفار بالطيران المصري في البحر الأحمر وقبل وصوله خليج العقبة".

كانت مصر جادة في عزمها، وكان معنى ضرب الحفار بالطيران المصري، أن تندلع الحرب من جديد في المنطقة، وجاءت كل الردود، وبلا استثناء، بأن المساعي الدبلوماسية – رغم ضغطها وكثافتها – لم تأت بآية نتيجة، وأن إسرائيل مصممة على استئجار الحفار، بل لقد استأجرته فعلا.

ولقد ظل هذا الحفار، ولأسابيع طويلة، ولا أحد يعرف مكانه على الإطلاق، كانت كل المعلومات التي حصل عليها المصريون، في تحركهم العنيف والسريع الذي شمل مناطق شاسعة من بحار العالم وموانيه، تؤكد شيئا واحداً: أن الحفار موجود بالفعل، ولكن أين؟!

هذا ما كان على الرجال أن يعرفوه، أن يمزقوا هذا الستار الكثيف من السرية التي أحاطت به إسرائيل حفارها، وكان الوقت يمضي ويصبح للدقيقة الواحدة ثمن باهظ وهكذا، وجدت المخابرات العامة المصرية نفسها تسابق الزمن وهي كمن تبحث عن إبرة في جبل من القش، فقد يكون الحفار على شواطئ استراليا، أو آسيا، أو أوربا، أو أفريقيا أو أمريكا الشمالية أو الجنوبية، كان مطلوبا منها أن تتعامل مع الحفار قبل أن يعبر مضيق باب المندب، فالحقيقة المؤكدة كانت تقول: إن مصر ستضرب الحفار لو أنه دخل إلى مياه البحر الأحمر مهما كانت النتائج، كانت مصر ستفعل ذلك رغم أنها لم تستكمل بعد استعدادها للجولة التي كانت محتمة مع إسرائيل نتيجة لهذا. وبدأت واحدة من أغرب وأعظم الجولات، وسجلت المخابرات المصرية انتصارها في عملية تعتبر في هذا العالم الخفي واحدة من أهم العمليات السرية، ولقد اشتهرت هذه العملية في العالم كله باسم "عملية الحفار"[2].

---

(1) صالح مرسي.- الحفار، مرجع سابق، ص 3، 19-20.
(2) صالح مرسي، مرجع سابق، ص20-21.

- مسلسل "وادي فيران" (عام 1999م)

يختلف هذا المسلسل مع المسلسلات السابقة في مصدره، حيث إنه مأخوذ عن ملف المخابرات الحربية المصرية، حيث يستمد أحداثة من واقعة حقيقية حدثت بمنطقة جنوب سيناء خلال الفترة من نكسة يونيو 1967م وحتى نصر أكتوبر 1973م، ويعكس المسلسل صور مقاومة أهالى سيناء للإحتلال الإسرائيلي للسيطرة على المنطقة وعلى عقول ووجدان أهلها خاصة الشباب، فسلط المسلسل الضوء على محاولات إسرائيل لتغير هوية سيناء، وتحريض السينويين على طلب حق تقرير المصير، وإدخال زراعة المخدرات إلي شبه الجزيرة السيناوية[1]، وذلك من خلال زرع جيل جديد من البدو ينتمي لإسرائيل من خلال تزويج شباب البدو لفتايات من الموساد للتشكيك في هوية سيناء، ومنع إعادة المسلسل رغم عرضه لمره أولى وأخره عام 1999م[2]، ومنع من العرض بعد وفاة مخرجه "علاء كريم" حيث اشترى الوراثه حق عرضه، ومنعوه من اعادة العرض مرة أخري على شاشة التليفزيون[3].

- مسلسل "وحلقت الطيور نحو الشرق" (عام 2003م)

يقدم المسلسل إحدى البطولات المستوحاة من ملف المخابرات المصرية ويتناول قيام المخابرات المصرية بزرع شخصين (مصطفى و مديحة) – قام بدور "مصطفى" الفنان "فتحي عبد الوهاب" وجسدت دور مديحة الفنانة "نورهان" - داخل المجتمع الإسرائيلي بإحلالهما محل مهاجر سوفييتي وزوجته خلال سفر مجموعات من اليهود السوفيت للوطن المزعوم[4]، وتم إرسالها إلى إسرائيل مع التحفظ على المهاجر اليهودي وزوجته في مصر لحين إتمام العملية[5].

ويؤكد هذا العمل أصالة المواطن المصري البسيط وإحساسه بالمسئولية في ظرف تاريخي معقد وخطير، وهو يعلم علم اليقين أنه ماض بإرادته إلى قلب النار وجوف الموت من أجل حياة وطنه، وأن المعركة مع العدو تبدأ من هذه المرحلة التي تعبر عن نشر وعي الفداء في سبيل تحرير الأرض وتطهير العرض من دنس الهزيمة، ولقد نجحت المخابرات المصرية على مختلف المستويات في اختراق إسرائيل في مواطن تكاد تصل إلى أبعد نقطة

(1) http:// www.ahram.org.egg/archive. in: 7/10/2008. 7.30 p.m.

(2) http:// www.aawsat.com. articles in: 22/2/2008.8.00 p.m.

(3) مقابلة مع الأستاذ/ سامي شريف مدير مكتبة التليفزيون المصري في 2005/7/24.

(4) http:// www.alriyadh.com. in: 21/3/2008. 12.10 p.m.

(5) http: // www..elakhbar.org.eg. in: 21/3/2008. 12.00 p.m.

محصنة في أماكن وعقول صناع القرار السياسي والعسكريين، وكان "مصطفى الحسيني" واحدا من هؤلاء الذين أبدعوا في الاختراق، وجاءت هذه العملية مواكبة بشكل لصيق لتحركات القيادة السياسية لضرب إسرائيل وإجلائها عن أرض الوطن.

هكذا استطاعت مجموعة من أفضل قيادات المخابرات المصرية في زرع روح وطنية وقومية شريفة هو "مصطفى الحسيني" وزميلته "مديحة" (فلاديمير وهارتا) في لحظات حرجة جدا، ومن هنا كان نجاح الضربة العسكرية التي أحدثت زلزال أكتوبر 1973م وهزت العالم أجمع[1]، وقد انتهت أحداث المسلسل باستشهاد مصطفى ورجوع مديحة، ويعد مسلسل "وحلقت الطيور نحو الشرق" العمل الدرامي الوحيد الذى اهتم بدور كل من الذكر والأنثى في العمل الوطني حيث استند إلي كل منهما دور رئيسي على قدم المساواة في الدور الوطني والقومي لكل منهما لحماية وطنهما وتحريره من العدو[2].

ومن الجدير بالذكر، أن "ميخائيل مكيور" نائب وزير الخارجية الإسرائيلي – وقتها- قدم احتجاجا للحكومة المصرية في أكتوبر 2002م يطلب فيه عدم عرض المسلسل، تفاديا لأزمة قد تسود العلاقة بين البلدين، وهدد الدبلوماسي الإسرائيلي في رسالته باللجوء للقضاء لحفظ كافة الحقوق الإسرائيلية في حالة تجاهل الحكومة المصرية للطلب الإسرائيلي[3].

- مسلسل "العميل 1001" (عام 2005م)

في مقال بجريدة الأسبوع بعنوان "أصغر رجل في الجهاز مرمغ سمعة الموساد" عن القصة الحقيقية لعمرو طلبة بطل مسلسل "العميل 1001" جاء ما يلي[4]:

"عمرو طلبة" ابن سيناء الحبيبة، وبطل منطقة القنطرة شرق، وهو الذي استطاع أن يصل بذكائه وعبقريته إلى مستوى الكنيست حتى صادق عضوة الكنيست سوناتا – وبدأت قضيته في عام 1969م عندما أفاقت مصر من درس النكسة وبدأت في حرب الاستنزاف والعبور الأول.

إنه شاب مصري – فلتة – من فلتات مصر فقير جدا لا يملك أبوه قوت يومه وكانت له ابنة عمه خطيبته وقرر أن يساعد بلاده ولم يكتشف أمره حتى استشهد في عملية مثل الأشجار العظيمة التي تموت واقفة دون انحناء حيث بدأت رحلته إلى اليونان كشاب

---

(1) http:// www.ahram.org.egg/archive. in: 9/11/2003 - 9.30 a.m.

(2) من واقع مشاهدة سابقة للعمل الدرامي عند وقت عرضه للمرة الأولى في أكتوبر عام 2003.

(3) http:// www.islamonline.net. in: 21/3/2008. 12.15 p.m.

(4) سيد الخمار.– "أصغر رجل في الجهاز ورفع سمعة الموساد" في: جريدة الأسبوع، العدد 536، 2007/7/7، ص 15.

يهودي يحمل اسم متوفى يهودي، وهناك تعرف على من ساعده في الهجرة إلى إسرائيل وصار مواطنا في الدولة الملعونة، وبكل ذكاء استطاع أن يصل إلى أعماق المجتمع الصهيوني خلال فترة وجيزة من منتصف 69 وحتى استشهاده يوم 6 أكتوبر في ملحمة بطولية نادرة، وبعد أن نجح في التغلغل داخل صفوة المجتمع الإسرائيلي كان عليه أن يسافر إلى الجبهة في سيناء وهو مجند في الجيش الصهيوني.

تخيلوا الوضع والقدرة الفذة، وفعلا قرر أن يفتعل مشاجرة مع النائبة سوناتا – التي غضبت عليه ونقلته – كنوع من العقاب – للجبهة في سيناء – عقاب هو كان يحلم به ويريده. وخلال عام 1973 ومنذ بدايته كان عمرو يرسل كل المعلومات التي يحصل عليها بذكاء، بل أنه نجح في الحصول على جهاز إرسال متقدم جدا صار معه في كل مكان يرسل منه الرسائل لمصر، واندلعت الحرب، وكان البطل – عمرو طلبة – ينقل لمصر على الهواء مباشرة كأعظم مراسل حربي – عرفته العسكرية المصرية – وبكل التفاصيل، حتى أن المخابرات المصرية حاولت أن تمنعه من البث لما بعد اندلاع حرب أكتوبر لكنه صمم على المضي في الطريق إلى أخره حتى سقط شهيدا خلف خطوط العدو – ساعتها قامت قوات خاصة تابعة للمخابرات العامة بنقل جثمانه الطيب – بطائرة – في عملية فدائية لا يقوم بها سوى أسود – مخابرات مصر الأفذاذ – ونقلوه إلى مصر وعرفت قرية القنطرة شرق قضية البطل في حفل تكريم زف إلى الجنة مع الصديقين والشهداء والأبرار.

وللمرة الأولى يشاهد أهل القنطرة شرق – ابنهم – أمامهم كأنه حي وسط دموع الفرح وزغاريد العزة والفخر.

بينما صور "عمرو طلبة" في مسلسل العميل 1001 – جسد دوره الفنان "مصطفى شعبان" -بمواطن مصري يعيش وسط أسرة مترابطة مكونة من أب لواء جيش متقاعد وأم ترعى زوجها وأولادها مثل أي أم مصرية حنونة، وأخت صغرى وأخ أصغر، وعمرو شاب يتسم بالشجاعة والرجولة.

ونتيجة للتشابه الكبير بينه وبين الشاب اليهودي "موسى" الذي يموت في بداية أحداث المسلسل تقوم المخابرات العامة المصرية باختياره لمهمة بالغة الخطورة وهي تجنيده ليصبح عميلا داخل إسرائيل. وبالفعل ذهب باسم "موسى" اليهودي إلى تل أبيب لتنفيذ مهمته الوطنية المكلف بها من قبل مخابرات بلده وعقب تأديتها بنجاح يسشتهد عمرو فداء لوطنه الغالي.

ويعد مسلسل "العميل 1001" شكلاً جديداً من أشكال دراما المخابرات، حيث تتعرض لأول مرة إلى عرض وتقديم وجهة نظر للآخر، حيث يلقي الضوء على وجود بعض

العناصر من اليهود المؤمنين بالسلام والمعارضين للصهيونية وأفعال الصهاينة، وقد قامت بتجسيد النموذج المعارض للصهيونية والصهاينة والمؤمن بالسلام الفتاة "هايتي"، جسدت شخصيتها في المسلسل الفنانة "نور"[1].

وتدور أحداث المسلسل في مرحلة حرجة من تاريخ الشعب المصري وهي الفترة من 1967م وحتى 1973م، حول دور المخابرات المصرية في فترة ما بين الحربين، من خلال شخصية عمرو طلبة الشاب الذي يختاره جهاز المخابرات ليتم زرعه في إسرائيل ويقوم بدور بطولي ويلقي مصرعه في اشتباكات الثغرة ويعود جثة في صندوق ملفوف بعلم مصر بعد رحلة طويلة مع الموساد في مصر وإسرائيل[2].

وتذكر موسوعة "ويكبيديا" أن نهاية المسلسل تختلف عن القصة الحقيقية في أن العميل 1001 مات نهاية بطوليه شهيدا بسبب قصف القوات المصرية وليس عن طريق اكتشافه من قبل جيش العدو الصهيوني فقد رفض مغادرة وحدته الإسرائيلية وظل يبعث برسائل إلى القوات المصرية حتى يرشدهم إلى مكان وحدته المهمة جدًا، وأصر على التأكد من إبادة العدو الصهيوني والتأكد من تحقيق الهدف، وذلك بتقديم حياته فداء للوطن وإكمال مهمته على أحسن وجه ممكن[3].

تم الاشارة من قبل، إلي أن هناك اتجاهين في الأعمال الدرامية الخاصة بالجاسوسية والمخابرات، الاتجاه الأول يخص الأعمال المأخوذة عن ملف المخابرات العامة المصرية، والاتجاه الثاني هو الذي انتهج الأعمال الدرامية الخاصة بالاتجاه الأول في الأسلوب والمضمون ولكنها ليست حقائق ووقائع سياسية وتاريخية عن ملف المخابرات، ومن **الأعمال الدرامية التى أنتهجت أسلوب دراما المخابرات، ولكنها غير مأخوذه عن ملف المخابرات العامة المصرية،** عملين دراميين هما "مهمة في تل أبيب"، و"مافيا" وهما فيلمين سينمائيين تم عرضهم في التليفزيون المصري.

- فيلم "مهمة في تل أبيب" (عام 1992م)

المبررات المطروحة لخيانة "آمال الكيال" – مثلت دورها في الفيلم الفنانة "نادية الجندي" - هي أن الأب كان دبلوماسيا طردته الثورة من الخدمة فمات مقهورا، وأنها تزوجت من ضابط طيار بالجيش المصري يتحلى بالشجاعة والجسارة والفدائية حيث

(1) http:// www.kolaliraq.com. In: 11/6/2005 – 2.30 p.m.
(2) http:// www.Alriyadh.com. In: 11/6/2005 – 2.40 p.m.
(3) http: // www.wikipedia.org. in: 26/2/2008.10.20 a.m.

استطاع – رغم ظروف الحرب في عام 1967م وعلى الرغم من ضرب المطارات – أن يطير في طلعات متتالية ليهاجم العدو لكنه وبرغم ذلك، يموت بعد الحرب، على الأرض في حادث بطريق الصعيد، وتشكك الزوجة في أسباب الحادث، وتعتقد أنه قتل لأسباب سياسية، وتقول إنها أصبحت "كارهة للبلد والنظام والدنيا بحالها" ومن ثم تسقط بسهولة ويسر في براثن "بوتا" ضابط الموساد ليجندها وتظل تلعب دور الجاسوسة الخائنة إلى أن تفيق من غفلتها ويعود إليها الوعي بعد أن تسمع قصيدة المبدع" صلاح جاهين" عن أطفال مدرسة بحر البقر "زرع.. حصد.. قتل"[1].

وهناك أسباب ونتائج بدت بشكل واضح في هذا الفيلم، فقد كان السبب هو ابن هذه الجاسوسة التي ذهبت إلى السفارة المصرية في مدينة أوربية للاعتراف أنها تعمل جاسوسة، وأن عليها إنقاذ ابنها، ومقابل ذلك سوف تكون عميلة مزدوجة شكليا، ثم تحول الفيلم بعد ذلك إلى مغامرات، وتغير إيقاعه، وذهبت المرأة إلى إسرائيل للقيام بعملية أخيرة لصالح الجبهة المصرية.

وقد ظهرت الجاسوسة "آمال" ترتدي الأزياء الفاخرة، وتعيش في منزل فخم وإن كان المستوى الاجتماعي الذي كانت تعيش عليه فيما قبل معروفا، وحين ذهبت إلى بيت السفير المصري، بدت وهي تضع الفراء الثمين على كتفهيا، وتتكلم بطريقة امرأة ذات حظوة في المجتمع وكأنها من علية القوم.

وقد كان على "آمال" أن تعود مرة أخرى إلى إسرائيل من أجل إبلاغ معلومات غير صحيحة، وهي تتعرض لمواقف يتعاطف معها المتفرج حتى يتم التعرف على درجة صدقها. بواسطة أجهزة كشف الكذب، وهي تعذب ببشاعة ملحوظة وأعلنوا وفاتها ويتم مبادلة جثمنها، بجثة جاسوس آخر يعمل لصالح إسرائيل. ويكتشف المتلقى أنها على قيد الحياة، وأن الأمر كله لا يعدو أن يكون خدعة من الاستخبارات المصرية[2].

وهنا، تجدر الإشارة إلى أنه كان "هناك مبالغة شديدة في قدرات الطرف المصري "آمال.. التي تستطيع أن تخترق كل الاحتياطات الأمنية وتدخل مبنى الموساد" في تل أبيب – أو في القدس – لتصور أدق تفاصيل الخطط الحربية للجيش الإسرائيلي ثم تخرج في أمان وسلام"!![3].

---

(1) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص201- 202.
(2) محمود قاسم، مرجع سابق، ص 145، 147- 148.
(3) علي أبو شادي.- السينما والسياسة، مرجع سابق، ص 197.

- فيلم "مافيا" (عام 2003م)

يركز الفيلم على قضية الإرهاب والذي يطرح من خلال مفهوم الانتماء وحب الوطن وذلك من خلال قصة "حسين" – والذى قام بدوره في الفيلم الفنان "أحمد السقا" - وهو شاب مصري لا يشعر بأي نوع من أنواع الولاء والانتماء لبلده. ورغم ذلك، عندما تطلب منه بلده المساعدة لإحباط عملية إرهابية يستجيب لها[1].

فقد وصلت معلومات إلى أجهزة الأمن المصرية عن وصول مجموعة إرهابية لاغتيال أحد الشخصيات الدولية على أرض مصر، ولكن الشخصية غير معلومة، فتم تجنيد هذا الشاب المصري - والذي يرفض أولا لعدم إحساسه بالانتماء إلى بلده - ولكنه في النهاية يقبل تنفيذ المهمة، ويتم تدريبه عن طريق فريق متكامل يتكون من ضابط المخابرات/ حسام بهي الدين – وجسد دوره الفنان "مصطفى شعبان" - والطبيبة النفسية/ مريم – قامت بدورها الفنانة "منى ذكى - وهي أيضا مدربة ألعاب قتالية، ورأفت ناشد عياد وهو خبير كمبيوتر، ويرأس هذه الجمعية ضابط المخابرات وهو وسيم.

وبعد انتهاء التدريبات تصل فرقة الاغتيالات، ويتم زرع "حسين أمين" داخلها ليحدث الصراع بين الفريقين المصري والأجنبي[2].

واعتمد فيلم مافيا في بنيته على الصراع بين المخابرات المصرية ممثلة عن أجهزة الأمن المصرية وبين قوى خارجية حيث يتضح في أحد المشاهد من خلال رمز نجمة داود أن هذه القوة هي إسرائيل وقد تكون مدعمة بقوى أخرى خارجية، وعملت هذه القوى على محاولة تجنيد أحد الشباب المصريين لاغتيال شخصية دولية على أرض مصر، وتنجح هذه القوى في تجنيد الشاب "حسين"، الذي هيأت ظروفه في تحقيق دافع قوي لديه للتعاون مع هذه القوى حيث كان لا يشعر بالانتماء لوطنه نظرا لمروره بعديد من التجارب الفاشلة مثل طرده من الكلية الحربية، وعدم قدرته الحصول على وظيفة للعمل، ووسمه بالفشل، مما دفعه إلى هذا الطريق.

ولكن المخابرات المصرية من خلال فريق عملها تنجح في إعادة هذا الشاب المصري إلى وعيه وإثارة مشاعر الوطنية بداخله للدفاع عن بلده، وتحويله من شخصية فاشلة إلى بطل وطني، واعتمد في ذلك على بعض الأغاني الوطنية والتي كان من أهمها "لا هتأخذ إيه ولا كام وليه"، التي تضمنت في معانيها حب الوطن ومعناه الذي يتمثل في الأرض والأهل والجيران والذكريات،

---

(1) http: // www.elcinema.com. in:18/3/2008. 9.10 a.m.
(2) http:// www. egyfilm.com/films/php. in: 18/3/2008. 10.15 p.m.

وكيف يتمكن لفرد أن يضحي بعمره في سبيل وطنه، وأن ذلك لا يرتبط بالمنفعة والحصول على عائد مادي مقابل ذلك، لأن حب الوطن فطرة مثله مثل حب الأم لابنها والتي لا تنتظر منه مقابل.

وقد ركز الفيلم على بعض الأماكن، التي تعد رمزًا للوطن مثل "النيل" و"أسوان" و"الأقصر" و"الأهرامات"، كما اعتمد الفيلم على إبراز العادات والتقاليد والفلكلور الشعبي المصري والأغاني والرقصات النوبية.

واعتمد الفيلم كذلك على إبراز الوطنية لدى الشخصيات المصرية باختلاف أنواعها، الذكر والأنثى، واختلاف ديانتها المسلم والمسيحي وأن كلاهما له دورا في الحفاظ على الوطن والدفاع عنه، وقد تناول الفيلم في أحداثه حرب أكتوبر 1973م وشهدائها وكيف فدوا الوطن بحياتهم.

ويلاحظ على فيلم مافيا اهتمامه بوسائل نقل المعلومات، حيث لم يعتمد الفيلم على الوسائل التقليدية للمخابرات مثل الحبر والكربون السري واللاسلكي، وإنما اعتمد على الإنترنت كأحدث وسيلة استخدمت في هذا المجال.

وانتهت أحداث الفيلم بإنجاز المهمة الوطنية ونجاحها على أكمل وجه، والحفاظ على أمن الوطن واستقراره من خلال العمل الجماعي الذي يتضمن الرجل والمرأة، والمسلم والمسيحي، والشاب والقائد[1].

4- عقبات أمام الدراما السياسية بشكل عام ودراما المخابرات بشكل خاص في مصر

تصادف مثل هذا النوع من الدراما في مصر عقبات محددة، **وتتمثل أهم هذه العقبات فيما يأتي:**

أ- الرقابة

1- الرقابة والدراما السياسية التى تتناول قضايا سياسية داخلية وخارجية.

حرية التعبير في الدراما عادة ما تكون نسبية، فدائما هناك حدود لصناع الدراما فيما يعرضون من أعمال فنية، وتتأثر حريتهم في التعبير عن أنفسهم بقوة بالاتجاهات البارزة في المجتمع التي بدورها تعمل وفقا للمناخ السياسي لهذا المجتمع[2]. ويتمثل هذا المناخ

(1) من واقع مشاهدة أحداث الفيلم.

(2) BEDFORD, Martin, op.cit , p.367.

السياسي في كلمة "السلطة". وتعرف السلطة بأنها القدرة على فرض إرادة ما على إرادة أخرى، وتمثل الدولة السلطة القهرية التي تعلو على سلطة أي جماعة أخرى في المجتمع.

ولا تزال السلطة السياسية من أهم أنواع السلطة الحديثة، وهي ليست وحدها التي تواجه هذا الفن وإنما يشاركها سلطات أخرى يمكن لها اتخاذ القرارات دون معقب، وقد تباشر السلطة - بحسب أنواعها – نوعا من الضغط بشكل أو بآخر على العمل الفني قد يصل أحيانا إلى ما يسمى بإساءة استخدام السلطة مما يترتب عليه الاصطدام بالسلطة[1].

فلم يكن طريق الدراما السياسية "الفيلم السياسي" مفروشا بالورود، وكانت أول مصادرة في تاريخ الدراما من نصيبه، حينما صادر الملك "فاروق" فيلم "لاشين" عام 1938م لأنه كان يسخر من الحاكم المستبد.

وناضلت الأفلام السياسية بوجه خاص لكي تثبت وجودها، لكن الرقابة كادت دائما تقف لها بالمرصاد، والغريب أن الرقابة كانت أكثر تشددا من السلطة بالرغم من كونها المعبر عنها[2].

وهناك مجموعة مبادئ وقواعد وإرشادات والرموز (التي تتضمنها كلمة "كود") في مجال السينما العربية لم تستنبط من واقع الحياة والميراث العربي، بل تم تبنيها على مدى السنين والتجارب الكثيرة عبر العين الغريبة، مما جعل الجمهور العربي ذاته يرتبط برباط وثيق بهذا الكود أو مجموعة من الرموز، ومثل هذا معوق أساسي في قيام السينما بدور المحاور الحضاري، بل والمواجهة كبيرة ومؤكدة المستوى الداخلي كما على المستوى الخارجي[3].

ويقول المخرج "سعيد مرزوق" إن أهم مشاكل الفيلم المصري هي الرقابة الرسمية ورقابة المنتج، ولذلك فليست هناك أفلام /مسلسلات سياسية مصرية، لأن الإنسان إذا ما أراد أن يقول شيئا، إما أن يقوله بوضوح تام وإما أن يصمت[4]، فالرقابة تمنع قول الشيء بوضوح تام لذلك من الأفضل السكوت، والإعلان عن عدم وجود ما يعرف بالدراما السياسية في مصر.

وعلى نقيض ما قاله "سعيد مرزوق"، يقول "مصطفى درويش" في مقال عن الرقابة، يعطي الكاتب أهمية فائقة للرقابة، حيث يعدد الممنوعات في تعليمات 1947م ثم يقول "وفي ضوء هذه المحظورات، لا عجب إذا ما انصرفت الدراما المصرية عن تناول أي موضوع اجتماعي

---

(1) محمد صلاح الدين، مرجع سابق، ص 9 - 10.
(2) زياد فايد، مرجع سابق، ص 22- 23.
(3) جان الكسان، مرجع سابق، ص 22- 23.
(4) هاشم النحاس- الهوية القومية في السينما المصرية، مرجع سابق، ص 165.

أو سياسي يعايش كفاح المصريين ضد الاستعمار والظلم الاجتماعي، ولا غنى عن البيان أن المناخ الرقابي الذي من هذا القبيل لا يصلح لازدهار دراما وطنية خالصة. فللرقابة دور في تخلف الدراما المصرية بوجه عام، ولكن الرقابة كانت وسوف تظل قائمة في مصر، كما في كل بلاد العالم، ومع ذلك فوجود الرقابة لم يمنع ولن يمنع إنتاج الأعمال السياسية والثورية"[1].

وبشكل عام، فالرقابة تختفي وتعود، مرارا، فالرقابة بعد إلغائها ومنذ البدايات، تعود على المصنفات الفنية إلى وزارة الداخلية بعد اندلاع الحرب في فلسطين[2].

ومن أمثلة الأعمال التي تعرضت للحذف ومنع عرضها بسبب السلطة والرقابة فيلم سياسي مثل "الله معنا" منعه الضباط الأحرار من العرض لمدة عامين، ولم تتم الموافقة على عرضه إلا بعد حذف شخصية درامية كانت تؤدي دور محمد نجيب أول رئيس للجمهورية المصرية وكذلك فيلم "ميرامار" الذي شاهده عبد الناصر سرا، وطلب منه السادات "الموافقة عليه علنا" وذلك بسبب أن الفيلم جاء سياسيا وضد السلطة والحكم، وأيضا فيلم "شيء من الخوف"، وفيلم "البرئ" الذي تنبأ بثورة الأمن المركزي في مصر، ومنعته المخابرات الحربية وشوهته الداخلية، وعرضه أبو غزالة بعد حذف نهايته[3].

ومن أوائل الأعمال الدرامية التي تعرضت لمثل هذه الرقابة من السلطة السياسية فيلم "لاشين" – والذي يؤرخ له بأنه أول فيلم سياسي في مصر – فهو أحد الأفلام التي تتناول قضايا سياسية داخلية، لم يكن من الممكن أن تسمح السلطة بعرض هذا الفيلم، الذي يعرض بالحاكم وتتحقق فيه إرادة الجماهير في أن تنصب قائدا محبوبا من الشعب ليتولى الحكم، كما كان من الصعب قبول فيلم يربط في شجاعته بين الفساد السياسي والخيانة والانهيار الاقتصادي، فقد أوقف عرض الفيلم ولم يسمح بعرضه إلا بعد ثمانية أشهر (نوفمبر 1938م) بعد تغيير نهايته واستبقاء السلطان الحاكم العادل[4]. وكذلك الأمر بالنسبة لفيلم "العصفور"، وهو من أهم الأفلام السياسية في مصر، لم تتح له فرصة العرض إلا بعد انتصار أكتوبر 1973م، فقد رفضت الرقابة عرضه بسبب جرأته في كشف أسباب الهزيمة بالربط بين الفساد داخل السلطة نفسها، ويؤكد أنه لا سبيل إلى تحرير الأرض إلا بالسلاح[5].

---

(1) سمير فريد.- السينما العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 35.
(2) علي أبو شادي.- وقائع السينما المصرية 1895 – 2002، مرجع سابق، ص 135.
(3) محمد صلاح الدين، مرجع سابق، ص 107، ص127، ص161، ص 231.
(4) علي أبو شادي.- اتجاهات السينما المصرية، مرجع سابق، ص 11- 12.
(5) أمير العمري، مرجع سابق، ص 98.

2- الرقابة ودراما المخابرات والتي تعد شكلا من أشكال الدراما السياسية

يعد صدور قرارات بشأن عدم تحويل بعض القصص والأحداث الموجودة في ملف المخابرات المصرية إلى دراما تليفزيونية من أشكال الرقابة التى تتعرض لها دراما المخابرات كأحد أنواع الدراما السياسية، على الرغم من أن هناك من يدعي أن ذلك يرتبط بأسباب إنتاجية لا سياسية.

فبدعوى مثيرة للاستفزاز، يطالب السفير الإسرائيلي وزير الإعلام بوقف عرض هذه الأفلام والمسلسلات التي تتناول قضية الصراع مع الصهاينة، فقد بعث السفير الإسرائيلي لدى مصر "شالوم كوهين" برسالة احتجاجية إلى "أنس الفقي" وزير الإعلام عبر فيها عن استيائه من قيام التليفزيون المصري بتكرار عرض الأفلام والمسلسلات التي تتناول الصراع التاريخي مع إسرائيل وحرب الجاسوسية من واقع ملف المخابرات المصرية.

وعلمت صحيفة "المصريون" من مصدر أمني أن المستشار الإعلامي للسفارة الإسرائيلية أعد تقريرا حول الأفلام والمسلسلات الوطنية المصرية التي تعرض على شاشة التليفزيون والقنوات الفضائية، والتي تحكي تاريخ الصراع بين مصر وإسرائيل منذ نكسة 1967م وحتى الانتصار في أكتوبر عام 1973م، وساق في تقريره نماذج على ما قال إنها مسلسلات مثيرة لاستفزاز مشاهديها من الإسرائيليين مثل "الحفار" و"السقوط في بئر سبع" و" رأفت الهجان" و"دموع في عيون وقحة" وعدد من الأفلام مثل "مهمة في تل أبيب" و"الطريق إلى إيلات" و"بئر الخيانة" و"إعدام ميت" وغيرها من الأفلام التى تتناول الصراع المصري- الإسرائيلي، والجاسوسية[1].

وأكد "كوهين" في رسالته التي وجهها إلى الوزير أن هناك اتفاقية سلام بين مصر وإسرائيل ولا داعي لاستفزاز الشعب الإسرائيلي بمثل هذه الأعمال، وقد التزم وزير الإعلام من جانبه الصمت، ورفض التعليق على الرسالة. ويذكر أن مثل هذه الشكاوى دأبت إسرائيل على إرسالها إلى مصر منذ توقيع اتفاقية السلام بين الجانبين، وكان أشهرها في مسلسل "فارس بلا جواد" الذي أثار عند عرضه منذ سنوات جدلا كبيرا، بسبب تطرقه إلى ما يعرف باسم "برتوكولات حكماء صهيون"[2].

وقد أشيع مؤخرا حول صدور قرارات بشأن عدم تحويل بعض القصص والأحداث الموجودة في ملف جهاز المخابرات المصرية إلى دراما تليفزيونية أو سينمائية، وقد نفى عدد من المصادر تلك الشائعة مشيرين إلى ظهور عدد من أعمال الجاسوسية إلى النور مؤخرا،

---

(1) ملحق رقم (1) دراما الآخر الإسرائيلى، يعرض هذا الملحق نماذج من الدراما السينمائية والتليفزيونية الإسرائيلية وكيفية تقديمها لصورة العرب والمصريين.

(2) http: // www.almohandes.org. in: 26/12/2008. 10.30 a.m.

إضافة إلى التحضير لأعمال أخرى يجري تصويرها وستظهر قريبا، وتتناول عددا من العمليات الاستخباراتية التي ظلت حبيسة الأدراج لسنوات طويلة. ويبدو أن عام 2008م يعيش انفراجة كبيرة في هذه النوعية من الأعمال فهناك تجسيد لشخصية "جاسوسة إسرائيلية" تحاول إيقاع المصور الفوتوغرافي في فيلم "جوبا".

كما انتهى المخرج "إبراهيم الشوادي" من تصوير مسلسل "العنكبوت"، وتركز أحداث المسلسل على مجموعة من الشخصيات الرئيسية بينها صحفي فاسد يتاجر بمهنته، وسياسي هاجر إلى أمريكا يتم استغلاله من قبل زوجته، وفتاة مهاجرة تتحول إلى راقصة لتوفير سبل العيش، ويتجمع هؤلاء معا من أجل تمويل مشروع ضخم يعيدهم إلى بلدهم مصر لكنهم يكتشفون في النهاية أنهم وقعوا فريسة لشبكة جاسوسية دولية، ويقول مخرج مسلسل العنكبوت لموقع "mbc.net" إن اكتشاف الجاسوسية في أحداث المسلسل تأتي في الحلقات الأخيرة على اعتبار أن من خططوا للأمر يتبعون أسلوبا جديدا يعتمد على جمع المعلومات لصالح قاعدة بيانات لشركة عملاقة، بينما الشركة مجرد واجهة للتجسس. كذلك يعكف المؤلف "بشير الديك" على كتابة مسلسل تليفزيوني يتناول قصة حياة "سامية فهمي" المأخوذ عن رواية للأديب الراحل "صالح مرسي" تحمل نفس الإسم، وهي إحدى قصص البطولة في ملفات المخابرات المصرية.

ويقول صاحب القصة "لم تكن عميلة للمخابرات، ولكنها كانت فتاة وطنية شعرت بأن خطيبها على علاقة بالمخابرات الإسرائيلية، وأبلغت المسئولين بشكوكها وتتبعته المخابرات، وعن طريقها تم القبض عليه والكشف عن شبكة بالكامل".

وفي السياق نفسه، يستعد المخرج "مدحت السباعي" لتصوير مسلسل "يا عزيز عيني" ويتناول أحداث الفترة الزمنية من 1935م – 1945م، حيث شهدت هذه الفترة أكبر عملية تجسس في تاريخ القرن العشرين المعروفة باسم "كون دور" والتي قامت بها المخابرات الألمانية بعد الحرب العالمية الثانية، وتمت في مصر ضد الإنجليز[1].

ويقول "مدحت السباعي" إنه قرر كتابة مسلسل "يا عزيز عيني" في الفترة الحالية تحديدا "لأن التاريخ يعيد نفسه، وإن اختلفت الظروف، لكن الأهداف الاستعمارية واحدة، فالعراق يتعرض حاليا لمؤامرات تقسيم، وكذلك السودان في دارفور" ويتابع المسلسل تسليط الضوء بشكل أساسي على عملية "كون دور" التي اعتمد الألمان فيها على تجنيد راقصات الملاهي الليلية باعتبارهن صديقات للجنرالات الإنجليز، وبالتالي مصدرا مهما

---

(1) http: // www.ambc.net article. in: 26/2/2008. 9.45.a.m.

للمعلومات، كما تركز الأحداث على الضابط "عزيز المصري" الذي خدع المخابرات الألمانية والإنجليزية وعمل لصالح بلاده وهو بطل قومي لكن جرى التعتيم عليه".

بالإضافة إلي ما سبق هناك مسلسل "جاسوس في عرض البحر" للمؤلف "محمود النجار"، وتدور الأحداث حول يهودي مصري كان يعيش في حي السكاكيني ويعمل مدرسا ويقع في حب فتاة يهودية تشترط عليه السفر معها إلى إسرائيل، وبعد سفره تتركه ويضطر بعد فترة للعمل مع الموساد الذي قام بتجنيده في اليمن، وتتمكن المخابرات المصرية من إلقاء القبض عليه ويتم تهريبه ويحكم عليه بالإعدام.

ومسلسل "الفهد والسنجاب"، والذى أشار مؤلفه انه اختار هذا العنوان للمسلسل نسبة للقب الضابط المصري الذي كلف بإلقاء القبض على الجاسوس، والذى كان لقبه الفهد، ويعلن المؤلف أنه ذهب بالعمل إلى شركة صوت القاهرة ورفضوه لأسباب إنتاجية.

ب - عقبة الإنتاج ودراما المخابرات والتى تعد شكلا من أشكال الدراما السياسة

يؤكد "إبراهيم مسعود" – الذي كتب عددا كبيرا من أعمال الجاسوسية – لموقع "mbc-net" أنه لا توجد أية قرارات بشأن عدم تحويل بعض القصص والأحداث البطولية الموجودة في ملف جهاز المخابرات المصرية لأفلام ومسلسلات، ويقول "أعرف من خلال تعاملي مع جهاز المخابرات أنهم يساعدون ويوفرون كل المواد التي يطلبها من لديه فكرة عن موضوع أو قضية سابقة، كما حدث معي شخصيا في عديد من الأعمال التي قمت بتحويلها إلى دراما تليفزيونية، ومنها "داليا المصرية" و" الثعلب" أو سينمائية كما حدث في أفلام "إعدام ميت" و"فخ الجواسيس" و "عملية الكافيير"، وأشار مسعود أيضا إلى أن عدم تقديم هذه النوعية من الأعمال بكثافة كما كان يحدث في الماضي يعود لأسباب إنتاجية فقط، وإلي أن هذه النوعية من الأعمال مطلوبة وضرورية ليرى الشباب في الوقت الحالي بطولات وقصص الشباب في الأجيال السابقة، ونحن نحتاج دراما تبرز الجوانب الوطنية والإنسانية.

ويقول "إبراهيم مسعود" "لا أعرف السبب في ابتعاد جهات الإنتاج الحكومية عن تناول مثل هذه الأعمال، رغم أن المسئولين عن هذه القطاعات كانوا في الماضي وحتى وقت قريب يسارعون ويلحون على التعاقد مع أصحاب هذه الأعمال، حتى لو كانت قصة منشورة فقط، وهو ما حدث معي شخصيا عقب نشر روايات وقصص لي في صحيفة الأهرام"[1].

هذه هي أهم العقبات التي تقف أمام الدراما السياسية في مصر والتي تحددت في عاملين أو عقبتين أساسيين هما السلطة وممارستها للرقابة على الأعمال الفنية، والعقبة الثانية هي الإنتاج.

---

(1) http: // www.ambc.net article. in: 26/2/2008. 9.45.a.m.

الفصل الرابع

نماذج من دراما المخابرات العامة
المصرية وتناولها
لقضايا الهوية الوطنية

أولاً: أفلام المخابرات العامة المصرية وقضايا الهوية الوطنيه

أ- كيفية معالجة الهوية الوطنية بالخطاب الدرامي لفيلم إعدام ميت

اقتصر الخطاب الدرامي لفيلم إعدام ميت على قضية الجاسوسية لمعالجة الهوية الوطنية، فتناولت القضية أطروحات محددة لمعالجة مفهوم الوطنية، واختلف اتجاه هذه الأطروحات بين الاتجاه المؤيد والاتجاه المعارض لمفهوم الوطنية، فتضمنت الأطروحات المؤيدة أطروحة الانتماء الوطني، والدفاع عن الوطن، والتضحية في سبيل الوطن، في حين اقتصرت الأطروحات المعارضة لمفهوم الوطنية على أطروحة الخيانة.

وعرض الخطاب الدرامي للفيلم مفهوم الوطنية من خلال القوى الفاعلة في هذه الأطروحات، حيث تضمنت بنية الفيلم قوى فاعلة داخلية وقوى فاعلة خارجية، والقوى الفاعلة الداخلية هى الأجهزة والمؤسسات الرسمية المصرية، والشخصيات المصرية الفاعلة في أطروحات القضايا التى عولجت من خلالها هذا المفهوم، في حين اعتبرت القوى الفاعلة الخارجية هى القوى التى تنتمي للجنسية الأجنبية، التى تصدرتها الجنسية الإسرائيلية.

وحدد الخطاب الدرامي لفيلم "إعدام ميت" أدوار القوى الفاعلة في معالجة مفهوم الوطنية، التى اتسم بالايجابية والسلبية، فتصدرت الأدوار الإيجابية أدوار للقوى الفاعلة الداخلية، وانتسبت هذه الأدوار للأجهزة والمؤسسات الرسمية، والشخصيات الوطنية القائمة بالدفاع عن الوطن، إلا أن هناك أدوارًا سلبية أنتسبت لهذه القوى وهي أدوار الشخصيات الخائنة التى تعاونت مع القوى الفاعلة الخارجية ضد وطنها، وتصدرت الأدوار السلبية أدوار القوى الفاعلة الخارجية كقوى مضادة ومناهضة للقوى الفاعلة الداخلية، حيث قامت الأجهزة والمؤسسات الرسمية الإسرائيلية، والشخصيات الإسرائيلية بأدوار سلبية مضادة للأنا المصرية والعربية فجندت شخصيات الأنا المصرية للتجسس على وطنها، ونقل المعلومات لها، فاعتبرت أدوراها سلبية مناهضة ومضادة للقوى الفاعلة الداخلية المدافعة عن وطنها، التى تحاول استرداد أرضها المحتلة من العدو الإسرائيلي المغتصب، كما اتسمت أدوار القوى الفاعلة الخارجية بالحياد ارتباطاً بدور المنظمات والمؤسسات الدولية في فض النزاعات بين الدول وحلها.

وعرض الجانبان اللفظي والمرئي للخطاب الدرامي للفيلم أبعاد مفهوم الوطنية، فتناول البعد العاطفي للمفهوم من خلال الجمل الحوارية، والحوارات الطويلة، والأداء الحركي، والصور المرئية، ونظرات الشخصيات الوطنية المعبرة عن مشاعر حب وطنها،

وانتمائها لأرض الوطن، واعتبار الوطن العائلة الكبيرة التى ينتمي لها الفرد، كما عرض البعد الفعلي لمفهوم الوطن والذي ارتبط بأطروحة الدفاع عن الوطن، فدافعت الشخصيات الوطنية عن وطنها ضد القوى الفاعلة الخارجية الإسرائيلية، وضد الشخصيات الخائنة، وفيما يتعلق بالبعد المكاني للمفهوم، فقد تضمن الجانب اللفظي للخطاب الدرامي عديدًا من الأسماء الدالة على الأماكن المختلفة التى ترمز للوطن، كما استخدمت كثيرا من المرادفات للوطن مثل مصر، والدولة، والبلد، والأرض، وأبرز الجانب المرئي للخطاب عديدًا من الأماكن المصرية التى ترمز للوطن المصري، وعرض الخطاب الدرامي البعد العلمي لمفهوم الوطنية من خلال منظومة الأنا والآخر، فتضمن الخطاب الدرامي القوى الفاعلة الداخلية المصرية، والقوى الفاعلة الخارجية الإسرائيلية، ومن خلال علاقة الصراع بينهما - كطرفي لمنظومة الأنا والآخر - أبرز الخطاب الدرامي مفهوم الوطنية، فدافعت الشخصيات المصرية عن وطنها ضد الآخر الخارجي الإسرائيلي المغتصب لأراضيها، معبرة بذلك عن حبها وانتمائها لوطنها، ومضحية براحتها وحياتها في سبيل الدفاع عنه.

وعالج الخطاب الدرامي لفيلم "إعدام ميت" البعد النفعي لمفهوم الوطنية، فأبرزه من خلال الشخصيات الخائنة، كقوى فاعلة ذات أدوار سلبية، في أطروحة الخيانة وإيضاح مبرراتهم لخيانة الوطن للحصول على المال، الذى يدفعه لهم شخصيات الآخر الخارجي الإسرائيلي، وتوفير فرصة عمل ثابتة بمقابل مادي.

وكذلك أبرز الخطاب الدرامي لفيلم "إعدام ميت" مقومات مفهوم الوطنية وركزعلى الأرض واللغة كمقومات أساسية لمفهوم الوطن، فتساوى معنى الوطن لدى شخصيات الأنا المصرية في حوارها الدرامي بالأرض وباللغة تعبيراً عن إدراكهم لمقومات مفهوم الوطن كمرادفات أساسية مساوية له.

وتناول الخطاب الدرامي فترة السبعينيات وتحديدا عام 1972م، هذا بالنسبة للحيز الزمني، أما فيما يتعلق بالحيز المكاني للخطاب الدرامي، فقد اقتصر على مصر حيث وقعت جميع أحداث هذا الفيلم على أرض مصر.

وعالجت أطروحات مفهوم الوطنية من خلال قضية الجاسوسية التى عرضتها الأحداث الدرامية لفيلم "إعدام ميت"، التى بدأت بمراقبة ضباط المخابرات لمنصور الطوبجي - وهو عميل للموساد/العدو- وبدأت المخابرات العامة المصرية في تحرياتها ومراقبته، إلا أنه ينجح في الهروب منهم في هذه الجولة. ومنصور الطوبجي هو الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث الخطاب الدرامي للفيلم، وهو بدوي، وأبوه من العناصر الوطنية المقاومة للعدو في أرض سيناء المحتلة وله أخت تصغره اسمها "فاطمة"، وتعرض الأحداث مدى حب منصور

لأخته وكذلك حبها له، وتبرز صورة الأب البدوي المتدين والوطني وغيورًا على أرضه وعرضه، ومحافظاً على التقاليد والعادات، حتى أنه يعتبر مجرد التحدث باللهجة القاهرية خروجاً على عادات البدو وعلى لهجتهم الأصلية، ويتعصب على ابنه من أجل ذلك.

ومن حيث مستوى أسرة "منصور" يتضح أنها أسرة من أشراف أو من كبار الأسر البدوية، وفي تصور الكاتبة أن المستوى الاقتصادي لهذه الأسرة متوسط على الأقل، إذ ليس في الفيلم ما يبرز أنهم فقراء، أو أنهم من الأثرياء.

وعلى المستوى العاطفي، "فمنصور" مرتبط "بسحر" والتي تعمل في فنادق الإسرائيليين، ويتضح أن العلاقة بينهما وصلت إلى حد ممارسة الجنس ولكن دون زواج شرعي وفقا للعادات والتقاليد المصرية وتبعا للشريعة الإسلامية، وقد يكون ذلك مؤشراً لسمات كل من "منصور" و"سحر" باعتبارهما الشخصيتيين الخائنتيين في الخطاب الدرامي للفيلم.

واتضح أن أهم سمات شخصية منصور الذكاء الذى قد يصل أحيانا إلى حد الدهاء، والمكر، والحذر، والكذب ولباقة الحديث ومهارة الحوار والكلام، وذلك بالإضافة إلى أهم سماته وهي حب المال والذي كان سبباً رئيسياً لخيانته توافقاً مع دلالات الحوار الدرامي لشخصية منصور، ويختلف ذلك مع ما قاله "علي أبو شادي" في تعليقه على الفيلم بأن ليس هناك من الأسباب أو الدوافع ما يفسر خيانة منصور.



ومنذ المشهد الرابع تقريباً في الفيلم وترسم شخصية الشيخ مساعد الأب البدوي وأهم سماتها الوطنية، التي اتضحت من خلال حواره مع ابنه منصور عندما طلب الأخير الزواج من "سحر"، فدار الحوار بينهما:

وصاحب حوار الشيخ مساعد الذى اتسم بعلو طبقة صوته، تعبيراً عن انتمائه ودفاعه عن وطنه، تركيز الجانب المرئي على تعبيرات الوجه والتى عكست مشاعر الانفعال والضيق، وأدائها الحركي معبراً عن رفضه التام لرغبة ابنه الوحيد والكبير، لحبه الشديد وانتمائه لوطنه.

ويعد الخطاب الدرامي لفيلم "إعدام ميت" هو الخطاب الوحيد بين الخطابات الدرامية للأفلام التي اعتمدت على تكنيك الأوفرسين (Overseen)، حيث عرضت سبعة مشاهد من الفيلم قبل بدايه التتر، فتبدأ أحداث الخطاب الدرامي بتصوير عقوبة "منصور مساعد الطوبجي"، الشخصية المحورية الخائنة، بعد أن قبض عليه فينطق حكم الإعدام بالمشهد السابع على النحو الآتي: **"حكمت المحكمة العسكرية على المتهم منصور مساعد الطوبجي بالإعدام شنقاً"**، ثم ينزل "تتر" الفيلم وبعد انتهاء التتر، يبدأ سرد أحداث الفيلم مرة ثانية.

ويبرز الجانب المرئي للخطاب الدرامي مشاهد ولقطات مصورة بأكبر قدر من الإيقاع والإحساس بالخوف الذى قد يصل لحد الرعب، ويصور منصور وهو يرتدي البدلة الحمراء في الزنزانة وهو يبكي وجميع انفعالاته تدل على الخوف والجبن ويصرخ بأعلى صوته "لا.. لا".

وينطق صوت صارم جاد يتسم بالقسوة صيغة تنفيذ الحكم "بناء على طلب المدعي العام العسكري بكتابه 1972 المؤرخ 1972/5/31م قد حددنا يوم الثلاثاء 1972/6/7 لتنفيذ حكم الإعدام شنقاً في المسجون منصور مساعد الطوبجي في تمام الساعة الثالثة صباحاً داخل السجن وحضور العقيد/هشام سليمان المفتش بإدارة التفتيش بالحكم عليه بإجماع الآراء من المحكمة العليا بتاريخ 1972/1/27 في القضية 67 جنايات شرق القاهرة، بتهمة التخابر مع دولة أجنبية".



ويبين الجانب المرئي للخطاب الدرامي إجراءات تنفيذ حكم الإعدام، فيحضر رجل دين إسلامي ويردد الآية القرانية "**إنا لله وإنا إليه راجعون**"، ويبرز الخطاب الدرامي بكاء منصور وصراخه، ويتوسل منصور لمحيى الدين، ضابط المخابرات المصري وأحد الشخصيات الوطنية الرئيسية بالفيلم، **ويقول:**

ويستغل الضابط "محيى الدين" ذلك، ويعقد صفقة مع "منصور" لصالح الوطن، اعتماداً على التشابه الكبير بينه وبين ضابط المخابرات المصري "عز الدين"، في محاولة لإرسال عز الدين بدلاً من منصور للتأكد من معلومة خطيرة تفيد بامتلاك إسرائيل لقنبلة ذرية. وتجنيد "عز الدين" لتنفيذ مهمة التأكد من صحة هذه المعلومة إبرازاً لأسمى معاني الوطنية والانتماء لتضحيته وتلبيته نداء وطنه دون أي تردد، حيث تظهر جميع صور التضحية من عمليات جراحية أجراها في وجهه وبتر إصبع في رجله، وعديد من التدريبات الرياضية الشاقة لإنقاص وزنه من أجل الوصول لصورة طبق الأصل من منصور الطوبجي. ثم تظهر الصورة المناقضة لذلك في "منصور"، فعلى الرغم مما اتفق عليه مع "محيى الدين"، إلا أن الخيانة – التي تعد من السمات الرئيسية في شخصية منصور – حيث إنه يخفي معلومة مما تسبب فيما بعد في كشف "عز الدين" للعدو.



ويبدأ تنفيذ الخطة ويلعب "عز الدين" دور "منصور" ويتمكن من النجاح على الرغم من شك الأب البدوي وإحساسه بالتغير في ابنه، ويبدأ عز الدين في دور منصور التعامل مع أبو جودة، ويبدأ صراع سريع ينم عن ذكاء عز الدين وسرعة بديهته، وفي الوقت نفسه يعكس ذكاء "أبو جوده" وسرعة بديهته، توضيحاً لطبيعة العلاقة بين الأنا

والآخر، وكون سمات الآخر من ذكاء وحذر ناجم بشكل متواز عن ذكاء الآخر وحذره، توافقاً مع ما أشارت إليه عديد من المراجع العلمية بأن الآخر مرآة للأنا، وأن تقديم الآخر بشكل إيجابي يعني إيجابية الأنا، ويتضح ذلك من الحوار الذى دار بينهما، الذى يعد أحد أطروحات التضحية والدفاع عن الوطن:

ويستمر "عز الدين" في تمثيل دور "منصور" حتى ينجح في الوصول لأكبر رجال الموساد ترويجاً لمعلومة صنع مصر للقنبلة الذرية، للحصول على أكبر قدر من المال.

ولكن، في خضم هذا الصراع يلتقي سحر ومنصور عدة مرات وفي المرة الأخيرة تكتشف أنه ليس "منصور" وذلك لجهل "عز الدين" بحقيقة مدى العلاقة الجنسية بين "منصور" و"سحر"، والتي أخفاها "منصور" ولم يصرح بها، وتثور "سحر" وتحاول كشف الحقيقة "لفاطمة" أخته ووالده، ثم تذهب "لأبو جوده" تخبره بذلك، توافقاً مع خيانتها لوطنها فتقول:



وهنا يتضح الفرق بين موقف كل من "سحر" و"فاطمة"، ففي حين تذهب "سحر" لتبلغ "أبو جودة" وتكشف الحقيقة، وذلك وفقا لكونها شخصية خائنة – تصارح "فاطمة" "عز الدين" بحقيقته، وتعرف منه بأن أخاها "منصور" جاسوس خائن وتبدي "فاطمة" وطنيتها وانتمائها فتقف بجانب "عز الدين" وتساعده، كأحد أطروحات الإنتماء، والتضحية في سبيل الوطن، والدفاع عنه فيدور الحوار بين "عز الدين" و"فاطمة" **على النحو الآتي:**



ويستطرد حواره قائلًا:



وعلى الجانب الآخر يعرف "محيى الدين" أن "عز الدين" انكشف وتنتابه حالة من الانفعال والقلق أمّا منصور فلا يهتم إلا بحياته ويبديها على وطنه وكل شيء، توافقاً مع وصفه بالخيانة.

وتحاول المخابرات العامة المصرية، كأحد الأجهزة والمؤسسات الرسمية الفاعلة في أطروحات الوطنية، الوصول إلى "عز الدين" في الأرض المحتلة، وتأمره بالرجوع لمصر لأنه انكشف، إلا أنه يرفض ويصر على الوصول إلى الحقيقة ويمضى في طريقه حتى يدخل مفاعل "ديمونة" ويتأكد من حقيقة المعلومة بأن إسرائيل لا تملك القنبلة الذرية وأنها مجرد ترويج شائعات من أجل النيل من الروح المعنوية للمصريين.

ويكتشف "أبو جودة" بعد ذلك حقيقة "عز الدين"، على الرغم من جميع الإجراءات الأمنية التي اتخذها جهاز المخابرات المصرية كما يوضحها الفيلم من البصمات الخاصة بمنصور والإصبع المبتور، إلا أن هناك اعترافاً صريحاً وضمنياً بقدرات الآخر وذكائه بالخطاب الدرامي للفيلم توافقاً مع قاعدة الصراع بين طرفي منظومة الأنا والآخر، فيعطي الصورة نفسها للأنا بأنها ذكية ولديها قدرات قوية.

ويظهر الصراع في الحوار الذى يدور بين الضابط المصري "عز الدين" ممثلا لدولة مصر، والضابط الإسرائيلي "أبو جودة" ممثلا لإسرائيل، ويؤكد فيه وطنية وانتماء كل من الشخصين لوطنه، "فعز الدين" يضحي ويتحمل جميع أنواع الإهانة والتعذيب والضرب في سبيل أنه نجح في الوصول إلى المعلومة وتوصيلها لمصر، وينتاب "أبو جودة" حالة من الجنون والانهيار لعدم تصديقه لذلك ويقوده ذلك في النهايه إلى الانتحار، **واتضح ذلك في الحوار الذي دار بين "عز الدين"، و"أبو جودة" قبل انتحاره على النحو الآتي:**



وتعقد مصر صفقة تبديل للأسرى مع إسرائيل للحصول على عز الدين وذلك بوساطة منظمة الصليب الأحمر، كمنظمة دولية محايدة لفض النزاعات بين الدول، ويتم تبادل الطرفين ويرجع عز الدين لأرض الوطن مقابل طيارين ومعهم منصور، ويبصق عز الدين على منصور في مشهد رافض للخيانة، ويرحب "محيي الدين" و"شريف" برجوع البطل الوطني "عز الدين" لأرض الوطن، **ويدور بينهما الحوار الآتي كأحد أطروحات مفهوم الوطنية بالخطاب الدرامي:**



وتأتي نهاية الخطاب الدرامي لفيلم إعدام ميت مفاجئةً المشاهدين، إذ يقتل الأب البدوي مساعد ابنه منصور، دفاعاً عن وطنه ضد ابنه الوحيد الخائن، **ويبرز الخطاب الدرامي ذلك:**



وهكذا، تبرز الأحداث الدرامية في النهاية عقوبة القتل لكل خائن مثلما حدث لمنصور ومن قبله سحر التي أبو جودة والذي انتحر بعد اكتشافه دور المخابرات المصرية في الحصول على معلومة مهمة[1]، وفي المقابل، التحية والتقدير للشخصية الوطنية التي دافعت عن وطنها وضحت في سبيله.

(1) وهى النهايه لعبلة وصبري في فيلم الصعود إلي الهاوية.

وقد ركز الخطاب الدرامي لفيلم "إعدام ميت" على قضية الجاسوسية دون غيرها من القضايا في إطار الصراع المصري/الإسرائيلي عقب هزيمة 1967م وقبيل انتصار 1973م معتمدا على أحداث ووقائع حقيقية من ملف المخابرات العامة المصرية.

وانقسمت الشخصيات في الخطاب الدرامي طبقا للمنظومة الأساسية لمفهوم الوطنية إلى الأنا والآخر اللتين مُثلتا هنا بمصر وإسرائيل، وعرضت نماذج الشخصيات المصرية بين من هو وطني ومن هو خائن.

ويعد فيلم "إعدام ميت" من أول الأفلام التي استخدمت الرمز للتعبير عن هوية الأنا والآخر، فعرض الجانب المرئي للخطاب الرموز المعبرة عن الهوية السياسية والإسلامية فتضمنت رموز الهوية السياسية العلم المصري، والنسر، ورمز المخابرات، كما عبر عن الهوية الثقافية لمصر من خلال المصنوعات البدوية، والزي البدوي، وفيما يتعلق بالرموز الإسلامية فعرضت اللوحات القرآنية، والسبحة، وملابس الشيخ، كنا أبرز الجانب المرئي للخطاب رموز الآخر الخارجي، التى حددت هويته في إسرائيل، فتضمنت رمز نجمة داود، وعلم إسرائيل، والقلنصوة بالإضافة إلى الحوار باللغة العبرية والترجمة المصاحبة له، وأى من هذه الرموز لم تظهر في الخطاب الدرامي لفيلم "الصعود إلى الهاوية". ولم تشر أحداث الفيلم إلى دور الدول العربية، مركزة هنا على الدور المصري فقط داخل الحدود المصرية في إطار صراعها مع إسرائيل.

واتضح من نتائج التحليل أن اسم العمل الدرامي الذى يتعلق بالأنا المصرية، عبر عن أحداثه ومضمونه إذ إن "إعدام ميت" يتضح في أن مصير الخائن هو الإعدام شنقاً كما أشير إلي ذلك في أول أحداث الفيلم، ووصولا لنهايته ورغم تبديل منصور بعز الدين، الذي كان الإعدام هو مصيره، إلا أن الأب مساعد الوطني الذي كان من أبرز عناصر المقاومة الوطنية في الأرض المحتلة هو الذى يقتل ابنه ليطهره من الخيانة، فيجيء تنفيذ حكم الإعدام في شخص ميت بالفعل.

ثانيًا: مسلسلات المخابرات العامة المصرية وقضايا الهوية الوطنية

كيفية معالجة الهوية الوطنية بالخطاب الدرامي لمسلسل رأفت الهجان:

عالج الخطاب الدرامي لمسلسل رأفت الهجان مفهوم الوطنية بشكل أكثر تفصيلاً من الخطابات الدرامية الأخرى، حيث امتدت حلقات المسلسل على مدى ثلاثة أجزاء، ويعد مسلسل "رأفت الهجان" أول المسلسلات، وقد يكون آخرها، الذى اعتمد في بدايته على أسلوب الرجوع إلى الوراء؛ فقد بدأ الخطاب الدرامي للمسلسل بصوت البطل رأفت/دافيد وهو يصرخ من عذاب الألم، ثم وفاته دون العلم بمن هو ذلك الإنسان، أو ماذا يحدث؟!، فتعددت أهداف أسلوب "الرجوع إلى الوراء" بالمسلسل للبدأ من نقطة الذروة وهي وفاة البطل الوطني عائداً للماضي

لسرد بداية أحداث ومواقف الخطاب الدرامي، وتفسير أحداث معينة في حياة رأفت الهجان كحياتة الاجتماعية، وطبيعة علاقتة بأسرته، والحياة العملية له، وتقديم مبررات لأفعاله وسلوكياته، وبالإضافة إلى ذلك الاعتماد على أسلوب التعليق الصوتى (Voice Over) دعمًا لرواية الماضي، وسرعة حكي القصة، وللتعليق على الحدث، والدخول لأفكار الشخصيات الوطنية.

وتناول الخطاب الدرامي لمسلسل "رأفت الهجان" القضايا المصرية والعربية، حيث ركز على معالجة مفهوم الوطنية من خلال أطروحات قضيتي الجاسوسية، والصراع المصري الإسرائيلي، وأشار الخطاب إلي مفهوم القومية من خلال قضية الصراع العربي الإسرائيلي، واقتصرت القضايا الدولية على قضية معاداة السامية، التى تعد أحد آليات الخطاب لتوضيح الشخصية الإسرائيلية وسياستها، وأكدت الأطروحات قضية معاداة السامية عالمية مفهوم الوطنية حيث أبرز الخطاب الدرامي إنتماء الشخصيات الألمانية لوطنها، وإنتماء الشخصيات الإسرائيلية لوطنها وتعبير كل منها عن وطنيته في إطارعلاقة الصراع بين الجبهتين كقوى فاعلة في أطروحة اضطهاد الألمان لليهود، وأحداث الهولوكست.

وقد عالج الخطاب الدرامي لمسلسل رأفت الهجان أبعاد مفهوم الوطنية، فأوضح البعد العلمي للمفهوم من خلال منظومة الأنا والآخر، والتى تضمنت مصر وإسرائيل، وعلاقة الصراع العسكري والسياسي بينهما، ودفاع كل منهما عن وطنه ضد الآخر مما أبرز مفهوم الوطن لدى كلا الطرفين، وحددت أدوار الشخصيات والمؤسسات والأجهزة الرسمية الداخلية والخارجية بأطروحات مفهوم الوطنية بالقضايا التى عالجها الخطاب الدرامي، فتصدرت الأدوار الإيجابية أدوار القوى الفاعلة الداخلية كقوى داعمة لمفهوم الوطنية، في حين تصدرت الأدوار السلبية أدوار القوى الفاعلة الخارجية كقوى مضادة ومعتدية ومغتصبة لأرض القوى الفاعلة الداخلية المصرية.

وعالج الخطاب الدرامي للمسلسل البعد الوجداني لمفهوم الوطنية من خلال تعبير الشخصيات عن مشاعر حبهم وانتمائهم للوطن، وارتباط مشاعر حزنهم وفرحهم بهزيمة الوطن وانتصاره، بالإضافة إلى الأساليب والصور البيانية والبلاغية التى تضمنها الجانب اللفظي للخطاب الدرامي، التي عبرت عن المستوى الثاني للتحليل الدلالي لمفهوم الوطنية لاعتماد الجمل الحوارية على الأساليب البلاغية مثل التشبيه، والاستعارة المكنية، والكنايه، والمجاز **من خلال هذه النماذج من الجمل الحوارية:**

رأفت: يا حبيبتي يا مصر.

محسن: مصر بتديني مرتبي على كده يا رأفت.

محسن: بلدنا حلوه وتستحق ندافع عنها ونضحى علشانها.

رأفت: انا رقبتي سداده يامحسن بيه.

محسن: خليته ينمتي لعائلة أكبر هى مصر.

رأفت: لما تيجي ساعتك دلوقتى وبعد كل اللى سمعته وعرفته وتقولي مصر عايزك منتظر منى أيه؟ بلاش أنا أنزل الشارع دلوقتى حالا وقول لأى واحد تقابله أو تشوفه مصر محتاجه لك شوف هيقولك إيه؟

رأفت: أعتقد إذا كان خروج الروح من الجسد مؤلم أعتقد تبقى عودة الروح للجسد أكثر إيلاما زي ما تكون روحى كانت بعيدة عنى اوى ورجعت لي تاني.

ويتضح من الجمل السابقة تشبيه مصر بالحبيبة التى يرتبط بها الفرد، وبالشخصية المسئولة عن تقدير الأفراد الذين ينتمون إليه، وربط معنى الوطن بالعائلة الكبيرة التى ينتمي إليها الفرد، والأم المحتاجة لأبنائها، وكنايه عن تضحية الفرد في سبيل وطنه بحياته، كما شُبه الوطن بالروح المحرك الأساسي لحياة الإنسان، فالخروج من الوطن بمثابة خروج الروح من الجسد، والعودة إلى الوطن كعودة الروح إلى الجسد مرة أخرى، ذلك بالإضافة إلي الرموز الدالة على الهوية السياسية والدينية لمصر، وما تثيره هذه الرموز من مشاعر الانتماء لدي الأفراد.

وفيما يتعلق بالبعد المكاني لمفهوم الوطنية فقد عرضه الخطاب الدرامي لمسلسل رأفت الهجان من خلال تعبير الشخصيات عن إدراكهم لمعنى الوطن كأرض يقيم عليها مجموعة من الأفراد يعرفون بالشعب، وهى مساحة من الأرض ذات حدود معينة معترف بها من قبل القوانين الدولية التى تقرها المنظمات الدولية، كما تضمن الخطاب الدرامي عديدًا من الأماكن التى ترمز للوطن.

ولم يتطرق الخطاب الدرامي لمسلسل رأفت الهجان للبعد النفعي لمفهوم الوطنية، وقد يرتبط ذلك بعدم تناول الخطاب الدرامي لأطروحات سلبية مضادة لمفهوم الوطنية مثل الخيانة، والتى عادة ما ترتبط بالمنفعة المادية العائدة على الفرد.

وقد عبر الخطاب الدرامي لمسلسل "رأفت الهجان" عن مقومات مفهوم الوطنية، التى تضمنت الأرض، والدين، والتاريخ، واللغة كمقومات مهمة لمفهوم الوطن.

وامتد الحيز الزمني للخطاب الدرامي لمسلسل "رأفت الهجان" من الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات، كما أشار الخطاب الدرامي لفترة الثلاثينيات والأربعينيات عند اعتماد الخطاب الدرامي على أسلوب الرجوع إلى الوراء (Flash Back). وفيما يتعلق بالحيز المكاني للخطاب الدرامي فقد تضمن عديدًا من الدول مصر، وإسرائيل، وإيطاليا، وألمانيا، واليونان، وإنجلترا، وهولندا، وفرنسا توافقاً مع الأحداث التى تناولها الخطاب الدرامي.

ويعد الخطاب الدرامي في مسلسل "رأفت الهجان" هو خطاب مسرود، بمعنى أنه نوع من خطابات الحكي والذى ينطلق من المتكلم الناطق بالحكي وهو يقف على مسافة – ما- تفصله عما يروى وهو يتوجه إلى مروي عليه سواء أكان ذلك المروي عليه شخصية موجودة بشكل مباشر داخل الحدث أم مرويًا عليه داخل بنية الخطاب السردي[1].

وقد اعتمد الخطاب الدرامي في مسلسل رأفت الهجان على وجود راو، وهو هنا ضابط المخابرات الذى كان يتحمل المسئولية الخاصة "لرأفت الهجان" والذى عرف في المسلسل باسم "عزيز الجبالي" وهو الذى تولى قراءة الخطاب على أرملة رأفت الهجان، التي عرفت في المسلسل باسم "هيلين"، الذى عالجت أحداثه مفهوم الوطنية، وأبرزته عن مفهوم القومية.

فقد بدأ الخطاب الدرامي لمسلسل "رأفت الهجان" في جزئه الأول بمشهد رجل أعمال إسرائيلي هو دافيد شارل سمحون، وهو يتألم من شدة المرض والألم، ثم يعرف من خلال الحوار أنه يعاني من مرض السرطان، ويشعر بنهايه أجله، فيعترف لزوجته بحقيقة أمره



وهويته ويقول لها بأنه ليس إسرائيلياً ولا يهودياً ولكنه مصري ومسلم، وتعتقد زوجته أنه في حالة هذيان، وأن هذه الحالة من أعراض المرض في فتراته المتأخرة، ويؤكد لها انه ليس في حالة هذيان وأن ما يخبرها به هو الحقيقة، حيث يقول دافيد:

ويموت رأفت، وتعرف المخابرات المصرية، التي كانت تتابع الموقف من خلال عملاء لها،



ويذهب "عزيز الجبالي" للمخابرات بعد معرفته الخبر وهو في صراع نفسي بالغ الصعوبة، ويقدر ضرورة وجود أحد بجانب "رأفت" وحضور الجنازة، تقديراً له كبطل وطني ضحي بحياته من أجل وطنه، وذلك دعمًا لأطروحتى الانتماء الوطني، والتضحية في سبيل الوطن، حيث قال:



ويصل الجبالي لألمانيا ويتنكر في زي حاخام يهودي حتى يصل إلى تابوت رأفت قائلاً: أهو إحنا اتقابلنا يارأفت.. ويقرأ القرآن بادئا بالاستعاذة بالله من الشيطان الرجيم وبسم الله الرحمن الرحيم

---

(1) فاضل الأسود.- السرد السينمائى: خطابات الحكى- تشكيلات المكان- مراوغات الزمن. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م). ص 214.

"إنما أمره إن أراد شيئا أن يقول له كن فيكون، فسبحان الذى بيده ملكوت كل شيء وإليه ترجعون" صدق الله العظيم[1].

وتبدأ هيلين في البحث عن حقيقة زوجها والتحقق مما قاله قبل وفاته وتجد فرنكاً ورقيا قديماً مكتوباً عليه *"هيلين ثقي في..."* [2]، وتحاول هيلين الوصول للمخابرات المصرية عبر رجل الأعمال المصري "نهاد"، الذي كان يكن كل كراهية لزوجها دافيد لكونه إسرائيلياً، حيث يعبر عن وطنيته وانتمائه في حواره مع لندا صديقة هيلين قائلاً: **ومكنش ممكن أبداً أحط نفسي في موقف مالوش لازمة هو إسرائيلي وأنا مصري**، وبعد صراع طويل، تصل هيلين للمخابرات المصرية وتجلس مع عزيز الجبالي لتعرف حقيقة زوجها "دافيد شارل سمحون" رجل الأعمال الإسرائيلي الجنسية، واليهودي الديانة، والتى اُعتبر بطل قومي في وطنه.

ويبدأ عزيز الجبالي يروي حكايه "313" أو "رأفت الهجان" لزوجته "هيلين" بدايه من أول حياته، مستعرضاً بعض الأحداث السياسية الداخلية التي حدثت في مصر في تلك الفترة الزمنية؛ مثل قيام ثورة يوليو1952م، التي خاضت معارك عنيفة من يومها الأول وطوال عامين متتالين، وأنه آن الوقت لكي يحسم كل شيء، إما أن تستمر الثورة لتحقيق أهدافها، وإما أن تتراجع أمام القوى التقليدية التي كانت مسيطرة على الحكم قبل الثورة في الداخل، وضغوط القوى الخارجية التي كانت تتسابق لاحتواء الثورة من الخارج.

ثم صدر قانون الإصلاح الزراعي ومعركة الإقطاعيين القدماء مع الأحزاب والباشوات، ومعركة مع الاحتلال الإنجليزي ثم مفاوضات مع بريطانيا، ومقاومة ضغوط القوى الاستعمارية التي أرادت أن تدخل مصر مصيدة الحلفاء، ومعركة مع عملاء القوى في البلاد العربية، ثم وصل الخلاف إلى قلب مركز قيادة الثورة بين "محمد نجيب" ومجموعة الضباط الشباب الذين خططوا للثورة وقاموا بها فعلاً.

وفي الوقت نفسه كانت قوى أخرى تتحرك في الظلام لا لضرب الثورة فقط، ولكن لضرب مصر كلها، وهي شبكة اليهود والمصريين المدعومين من الخارج بقوى خارجية مضادة لمصر متمثلة في الموساد الإسرائيلي وعملائه في مصر كان من أشهرهم "جون دارلنج" (John Darling) وهو واحد من أذكى عملاء الموساد، ومطلوب القبض عليه من السلطات المصرية والبريطانية في الوقت نفسه، لكنه كان بارع جداً في الهرب ويتقن

(1) سورة يس: آية رقم 82، و83.
(2) ونصف العملة الأخرى كان موجودا في المخابرات المصرية.

أساليب التخفي... هذه المجموعة من اليهود المصريين مدعومين من اليهود في الخارج والموساد فكونوا شبكة للتخريب في مصر وبدأت ذلك بتفجير مكاتب الاستعلامات الأمريكية في القاهرة والإسكندرية وذلك لدق إسفين بين مصر وأمريكا لكى تفشل صفقة الأسلحة التى اتفق عليها ضباط الثورة مع الأمريكان.



ويوضح الحوار التالي بين عزيز وهيلين هذه الأحداث التى تضمنت أطروحتى الانتماء الوطني، والدفاع عن الوطن كأطروحات **مؤيدة لمفهوم الوطنية:**

ويعرض الخطاب الدرامي للمسلسل حال يهود مصر باتجاهاتهم المختلفة، فقدم اليهود المصريين المؤمنين بأنهم مصريون ينتمون لهذه البلد، وقدم في الوقت نفسه اليهود المصريين الذين يعتبرون أن انتماءهم الأول والأخير لإسرائيل. وأن مصر لا تعتبر وطنا لهم ولكنها عدو يجب محاربته والثأر منه، ويتضح ذلك في حوارتهم التى عبرت وحددت تعبيرهم عن هويتهم فيدور حوار بين راشيل"الأم اليهودية المصرية"، وابنتها "مارسيل":



ويعبر هذا الحوار عن موقف مصر من الآخر الداخلي اليهودي، وكيفية التعامل بين المصريين باختلاف دينتهم توافقاً مع مبدأ ثورة 1919م "الدين لله، والوطن للجميع". وفي الوقت نفسه بدأت مجموعة من الضباط الأحرار في تكوين جهاز للمخابرات المصرية، والذى كان في بدايته يحمل اسم "دار الإنشاء والبحوث"، ومع تفجير مكاتب الاستعلامات الأمريكية يكتشف "محسن" بخبرته أن ما حدث هو تخطيط مخابرات وليس أناسًا عاديين، فيكتشف مخطط اليهود لدق إسفين بين الأمريكيين والمصريين من أجل إفشال صفقة الأسلحة، وهذا ما يوضحه الحوار الآتي بين حسن، ومحسن:



ومن خلال التحقيقات التي أجريت بعد القبض على أحد اليهود الذى كان ينفذ عملية تفجير مكتب الاستعلامات الأمريكية في الإسكندرية، اكتشف "محسن ممتاز" أن الخطر ليس في جهاز المخابرات الإسرائيلي أو (الموساد)، ولكن الخطر يكمن في اليهود الذين يحملون الجنسية المصرية، أي اليهود المصريين، لأن انتمائهم وولاءهم الأول لإسرائيل وليس للبلد الذى ولدوا فيه وشربوا من مائه، فيقول محسن:







وقد وضح الخطاب الدرامي الدوافع المختلفة لتصرفات وسلوكيات اليهود المصريين، وموقف السياسية الداخلية المصرية من اليهود المصريين، (وهو ما تمت الإشارة اليه في النتائج التحليلية للمسلسل)، واتضح ذلك في ردود اليهود المصريين عند التحقيق معهم بعد تفجير مكتب الاستعلامات الأمريكية في الإسكندرية:

وفي التحقيق مع مارسيل يسألها الضابط عن عدم تفكيرها في أصحابها، ومعارفها، وجيرانها عند تعاونها في عملية تفجير مكتب الاستعلامات الأمريكية فترد:

وترتب على هذه الأحداث تفكير "محسن ممتاز" في عملية زرع عميل مصري في إسرائيل، وبدأ رحلة البحث عن هذا الشاب الذى يصلح لغرسه في إسرائيل كما غرست إسرائيل اليهود داخل مصر وداخل كل بلد عربي، وفهم "محسن" أن هذا العميل لابد وأن يكون مصرياً يذهب لإسرائيل على أنه يهودي ويغرس أولا وسط يهود مصر حتى يعرفهم ويعرفوه جيدا، شاب يكون ولاؤه الأول والأخير لمصر، دعمًا لأطروحتى الانتماء الوطني، والدفاع عن الوطن كأطروحات مؤيده لمفهوم الوطنية.

وتستمر رحلة "محسن" في البحث عن هذا الشاب المصري حتى يصل إلى "رأفت الهجان". ورسم الخطاب الدرامي حياة "رأفت الهجان" في هذه الفترة، والتي كانت تتسم بالضياع، وكان "رأفت الهجان" يعاني من الظلم الذى وقع عليه من أخوته وسوء معاملة زوج أخته له، وسوء حظه في العثور على أي عمل يعمل به، مما كون عنه سمعة سيئة، واتهم بالنصب والاحتيال، حتى وصل لدرجة أن البوليس المصري لم يستطع أن يحدد إن كان يهودياً، أو مسيحياً، أو مسلماً، وإذا كان مصريًا أو بريطانيًا وكل ذلك ترتب عليه رغبة "رأفت الهجان" الملحة في ترك مصر وأن يعيش في أي مكان في العالم إلا "مصر"، رغم حبه الشديد لها وشدة تعلقه بأخته.

واستقر رأي "محسن" على أن هذا هو الشاب الذى يبحث عنه لتجنيده في إسرائيل. وبذكاء وكفاءة عالية، ولمعرفته لكل هذه الجوانب في شخصية "رأفت الهجان" يستطيع "محسن" أن يروض "رأفت" وأن يحول تمرده إلى حب واقتناع، وتحويل الانتماء الذى بداخله إلى شيء أكبر وحب أكبر وهو حب الوطن والانتماء إليه، تمهيداً لقيامه بتنفيذ المهمة الوطنية في إسرائيل.

ويبدأ "محسن" في غرس "رأفت الهجان" داخل مجتمع يهود مصر على أنه يهودي مصري، ويبحث له عن اسم أسرة يهودية مصرية هاجرت إلى المغرب وهي أسرة بنيامين حننيا، ويتعرض "رأفت الهجان" خلال هذا لعديد من الاختبارات من قبيل اليهود المصريين ولكن بذكائه يستطيع تخطيها، ودلت نتائج هذه الاختبارات على مدى صلاحية

"رأفت الهجان" لهذه المهمة، واقتنع اليهود المصريون بليفي كوهين/ياكوف بنيامين، وضرورة مساعدة هذا الشاب اليهودي ليصل لإسرائيل الوطن لأن الوطن في حاجة إليه، فيتفقون مع الخواجة شارل سامحون، وهو رجل أعمال مصري يهودي مقيم في الإسكندرية على كيفية مساعدة "ياكوف" للسفر إلى أرض الوطن، وبذلك ينجح "محسن ممتاز" في تنفيذ مخططه لغرس "رأفت" داخل المجتمع اليهودي في مصر، الذى انطلق منه للسفر إلى إسرائيل، فقد حقق الهدف بأن يكون بطلاً من أبطال اليهود، اليهود الموجودين في مصر، وبدأت المنظمات الصهيونية في الخارج تعتبره بطلاً قومياً يجب حمايته.

ويبدأ "محسن" في مصارحة رأفت بحقيقة ما يريده منه، وعندما شعر "رأفت الهجان" بنجاحه وسط المجتمع اليهودي المصري واستطاعته معرفة كل أخبارهم دار الحوار بينه وبين "محسن ممتاز"، الذى يعد أحد الأطروحات الدالة على الانتماء الوطني، والدفاع عن الوطن، والتضحية في سبيل الوطن على النحو التالي:



هكذا صارح "محسن" "رأفت" بالمهمة المطلوبة منه، منتظرا رد فعل "رأفت" على ما طلب منه والذى جاء على النحو الآتي:



ويقبل "رأفت" تنفيذ المهمة المطلوبة منه ويبدأ في تلقي التدريبات المختلفة ويقيم في الإسكندرية عند الخواجة "شارل سمحون" الذى أعطى له اسم ابنه "دافيد" الذى كان قد تُوفي حتى يستطيع السفر إلى إسرائيل.

وكما أشار "وليد سيف"، فأن "شريفة الهجان" أخت "رأفت" استخدمت رمزًا للوطن[1].

فمن خلال الحوار الذى دار بين "رأفت" و"شريفة" قبل سفر "رأفت" لإسرائيل يتضح خوفها ولهفتها وقلقها على "رأفت" أخيها، وهي في حقيقة الأمر ترمز لخوف وقلق ولهفة الوطن على ابنه الذى سيذهب لأرض العدو من أجل حمايته والحفاظ على كيانه، وفي آخر الحوار بينهما تقول شريفة "لرأفت":



---

(1) حوار تليفزيوني مع الناقد الفني أ.د. وليد سيف في برنامج "بنحب أيامنا" القناة الثالثة بالتليفزيون المصري بتاريخ 2004/8/20.



ويودع "رأفت الهجان" "محسن ممتاز" ويستعد للسفر إلى أرض العدو من أجل وطنه، ويدور الحوار بينهما، تعبيراً عن أطروحة معالجة مفهوم الوطنية، **على النحو الآتي:**

ويعبر الحوار هنا عن أطروحات مفهوم الوطنية مثل الانتماء الوطني، والتضحية في سبيله من خلال مدى تعلق كل من الشخصيتين (محسن ورأفت) بالوطن وحبهما له، ومدى إيمان كل منهما بالله عز وجل، ومدى نجاح "محسن ممتاز" في تحويل مسار حياة "رأفت الهجان" من شاب متمرد مستهتر إلى شاب وطني متدين يتحمل المسئولية ويقدر على التحدي، وينتمي لما هو أكبر من النفس والعائلة والأم إلى الوطن.

وقد ركز الخطاب الدرامي في الجزء الأول من مسلسل "رأفت الهجان" على وفاته ووصول أرملته للمخابرات المصرية لمعرفة حقيقته، ومن خلال راوي الأحداث الدرامية (عزيز الجبالي) يتم التعرف على الأوضاع السياسية الداخلية في مصر في تلك الفترة الزمنية، وذلك على نقيض ما جاء في مرجع أجنبي[1]. بأن مسلسل "رأفت الهجان" لم يتناول السياسات الداخلية لمصر، فقد تناول الخطاب الدرامي عديداً من الأحداث السياسية المتعلقة بالسياسة الداخلية لمصر بدأيه من الإنقلاب على النظام الملكي وقيام ثورة يوليو عام 1952م، والانشقاق الذى حدث بين ضباط الثورة وإقالة محمد نجيب وتولى جمال عبد الناصر، ثم الدوافع التي تسببت في نشأة وتأسيس جهاز المخابرات العامة المصرية، ذلك بالإضافة لتناوله سياسة مصر الداخلية مع الآخر الداخلي المتمثل في يهود مصر، الذين اتحد جزء منهم مع المنظمات الخارجية الصهيونية من أجل تخريب وتدمير مكاتب الاستخبارات الأمريكية للتأثير على العلاقة بين مصر وأمريكا لصالح إسرائيل بطبيعة الحال.

ووضح الخطاب الدرامي من خلال الحوار سياسة مصر في التعامل مع ذلك، حيث أقرت مصر منذ ثورة 1919م "أن الدين لله والوطن للجميع"، ولذلك لم تمارس مصر في سياساتها الداخلية أي تمييز عنصري أو عرقي بين المواطنين المصريين على مختلف عقيدتهم، فاليهودي والمسيحي والمسلم هم مصريون ومواطنون لهم كل الحقوق المتساوية، ولكن في الوقت نفسه عليهم واجبات ملزمون بالقيام بها.

ولذلك فقد تغير موقف السياسة المصرية نحو يهود مصر الذين أثاروا الشغب والدمار في الوطن، وهذا يعد أيضا جزءاً من سياسة مصر الداخلية.

---

(1) Nelmes, Jill , Op.Cit , P.11.

والتعليق على مسلسل "رأفت الهجان" من عدم تناوله للسياسات الداخلية لمصر، رأي غير صائب، لأن ما سبق ذكره يعد من ضمن السياسات الداخلية لمصر.



وتبدأ أحداث الجزء الثاني للخطاب الدرامي لمسلسل "رأفت الهجان" بتوديع رأفت لأرض وطنه، تعبيراً عن انتمائه الوطني ويقول:

ويبدأ البطل رحلته إلى إسرائيل دفاعًا عن وطنه، وتبدأ مناورات اليهود مع "دافيد شارل سمحون" منذ التحرك الأول للسفينة من ميناء الإسكندرية، وفي الوقت نفسه كانت المخابرات المصرية تتابع "رأفت الهجان"، ويتعرض دافيد لعديد من المراقبات والتفتيش من قبل اليهود، ويبرز الجانب المرئي للخطاب تعبيرات الخوف والقلق وعدم الأمان على وجه "رأفت الهجان"، تأييدًا لأطروحة التضحية في سبيل الوطن، ويبدأ اليهود في رمي شباكهم حول دافيد شارل سمحون واعتبار هذا الشاب مكسباً عظيماً للوطن، وفي الوقت نفسه يبحثون التأكد من هويته.

ويصل دافيد إلى نابولي في إيطاليا ويستقبله مندوبان من الوكالة اليهودية، وبذكاء فطري يتعامل دافيد معهما كيهودي محترف حريص وحذر لأبعد الحدود، ويدور الحديث بينهم عن سفره لإسرائيل، وكيفية تقديم أي مساعدة له في نابولي قبل سفره لأرض الوطن، ويتعرض دافيد للمراقبة من قبل الموساد في نابولي، ويتقمص شخصية اليهودي المناضل الذى عاش من أجل وطنه، الذى قتل والده ووالدته في مجازر النازيين، وفقد كل شيء من أجل إقامة الوطن، وتعتمد عليه الوكالة اليهودية في إقناع اليهود المصريين الذين قرروا السفر لأي مكان آخر في العالم غير الوطن، ويتحدث إليهم دافيد كبطل قومي يهودي، دعمًا لتنفيذ مهمته الوطنية فيقول:



ويستطيع دافيد أن يقنع اليهود بالرجوع إلى أرض الوطن محققاً بذلك خطوة ناجحة أساسية في عملية غرسه كعميل مصري في إسرائيل، ومكتسبًا صفة النضال والمقاومة بالنسبة لليهود من أجل إقامة الوطن.

ويصل رأفت إلى إسرائيل أرض العدو ويستعد للمواجهة والدخول في براثنه، ويدور صراع نفسي بداخله وحوار ينم عن مدى تضحيته من أجل وطنه وقلقه وخوفه وإيمانه في تحديه وتدينه في الوقت نفسه، فعندما ينظر رأفت من نافذة غرفته بالسفينة ويرى الأعلام الإسرائيلية ترفرف يقول:



يبرز هذا الحوار أطروحة مفهوم الوطنية بقضية الجاسوسية، التى تضمنت الانتماء الوطني، والدفاع عن الوطن، والتضحية في سبيل الوطن، كما يبرز البعد العلمي لمفهوم الوطنية من خلال منظومة الصراع بين الأنا والآخر الذي عبر عنهما رأفت كرمز لمصر، وإسرائيل كآخر خارجي معاد للأنا المصرية، في إطار علاقة الصراع بينهما لدفاع كل طرف منهما عن وطنه.

ويتقمص رأفت الهجان شخصية دافيد شارل سمحون إسرائيل ويبدأ معركته مع العدو من أجل الدفاع عن وطنه، ويتعرض دافيد لعديد من المناورات في إسرائيل من خلال المراقبة والتفتيش والمؤامرات الجماعية ضده، وأخيرا استخدام سلاح النساء ضده للتأكد من حقيقة هويته بأسلوب يقر الاعتراف بالآخر وقدراته.



ويراود رأفت كابوس منذ دخوله إسرائيل وحتى آخر يوم في حياته، إبرازًا لأطروحة التضحية في سبيل الوطن، فيصور الكابوس مدى قلق رأفت الهجان وخوفه وتضحيته لتنفيذ مهمته الوطنية دفاعاً عن وطنه، وفي هذا الكابوس يدخل الضباط والمخابرات الإسرائيلية على رأفت قائلين:

ويستيقظ رأفت من الكابوس في حالة فزع ورعب، وحبل المشنقة يتأرجح أمام عينيه، وتصور لقطات الصورة المرئية القريبة، والأداء الحركي والتمثيلي لشخصية رأفت مدى التضحية والتحمل من أجل الوطن والحفاظ على كيانه.

ويعلق "عزيز الجبالي" على هذا الكابوس:



إبرازا لأطروحة التضحية في سبيل الوطن، التي تعد إحدى أطروحات معالجة مفهوم الوطنية بقضية الجاسوسية.

ويبدأ رأفت تنفيذ تعليمات المخابرات المصرية، بفتح شركة صغيرة للسياحة، ويبدأ عمله ونشاطه في إسرائيل، في البداية بالاشتراك مع أورلو ظروف، وهو يهودي إسرائيلي، ثم تحدث عديد من المشاكل وينفصل بعمله حتى يفتح مقر شركته "ماجي تورز" بمفرده ليبدأ نشاطه وعمله.

وخلال الفترة التي مثلها الخطاب الدرامي من عام 1955م حتى قبل عام النكسة عام 1967م، يرسل رأفت معلومة عسكرية في غاية الأهمية وهي الإعداد لعدوان عام 1956م، تمثيلاً لأطروحة الدفاع عن الوطن كأحد أطروحات معالجة مفهوم الوطنية بقضية الجاسوسية، ممثلا بذلك نجاحا لم يسبقه إليه أحد من العملاء كما ذكر الحوار الدرامي.

وخلال هذه الفترة ترك "محسن ممتاز" تدريب "رأفت" لانتقاله لمنصب خارج مصر، وكان يجب أن يتولى غيره مسئولية "رأفت"، وتعامل رأفت مع مدربين آخرين، ولكن عانى من ظلمهم له وعدم القدرة على التواصل بينهما، مما ترتب عليه تمرده وإحباطه وعدم استجابته لأي نوع من أنواع التدريبات التي لاحظ أنها تقليدية وغير متطورة بالنسبة للإسرائيليين، وعلى الجانب الآخر طلب الضباط إنهاء العملية ورجوع "رأفت" إلى مصر لعدم تقديمه أي شيء مفيد للوطن واتهمه برغبته في الحصول على مال أكثر فقط من أجل المال دون تقديم أي شيء مفيد في المقابل.

وبعد ذلك بفترة زمنية لا تتجاوز ثلاث سنوات، قرأ أحد الضباط المتدربين في جهاز المخابرات وهو "عزيز الجبالي" ملف 313، وبدأ يكون رأياً مبدئياً إيجابياً حوله، مركزاً على أهم المعلومات التي استطاع أن يحصل عليها وهي معلومة عسكرية خاصة بهجوم ثلاثي متوقع على مصر عام 1956م تقوم به كل من بريطانيا وفرنسا وإسرائيل، وفي الوقت نفسه يحاول الضابط الجديد القائم بتدريب "رأفت" في إقناع القيادات بالمخابرات بضرورة إرجاع "رأفت" لمصر لعدم إفادته للوطن بأي شيء نافع، واتهمه برغبته في تجميع المال فقط، وعندما يعلم "عزيز" بذلك يواجه الجميع مؤكداً أن "رأفت" عميل ممتاز وأنه حصل على معلومة العدوان الثلاثي على مصر، وأن المشكلة الأساسية مع "رأفت" هي كيفية التعامل معه لأنه يحتاج لشخصية قوية تستطيع أن تلجمه مثل "محسن ممتاز".

وينجح "عزيز الجبالي" في إقناع مدير جهاز المخابرات بضرورة أن يستكمل "رأفت الهجان" مهته الوطنية، وأن يتولى "نديم هاشم"، ضابط مخابرات مصري، مهمة تدريبة والإشراف عليه، ويتفق هذا مع ما تم ذكره في مقال "إيمان مأمون"[1] التى أشارت إلي "إصابة رأفت بإحباط ويأس عندما اكتشف فارق التقدم التقني بيننا وبين الإسرائيليين" ونجح فعلياً محمد نسيم[2] في التعامل مع رأفت وإعادة تأهيله بأسلوب ناجح وفعال، لإقناعه بالاستمرار في تنفيذ مهمته الوطنية ويوضح الحوار الذى دار بينهم ذلك:



ويعلق "عزيز الجبالي" – الراوي - على ذلك الحوار، بأن المشكلة التي واجهت "نديم هاشم" هي المشكلة نفسها التي قابلت "محسن ممتاز" قبل أربع سنين، ترويض رأفت.

(1) إيمان مأمون، مرجع سابق.
(2) عرف في المسلسل باسم نديم هاشم، ولقب أيضا "بقلب الأسد".



ويكمل رأفت حواره مع نديم ويسأله عن طارق ابن أخته ورفيق زوجها، ويسأله سؤالا مهمًا جداً دالاً على مدى وطنيته وانتمائه، وتضحيته في سبيل الدفاع عن وطنه، وتنفيذ مهمته الوطنية، دعماً لأطروحات معالجة مفهوم الوطنية بقضية الجاسوسية فيقول:



ويبدأ "رأفت" يروى قصة حياته كاملة من بدايتها حتى هذه اللحظة التي كان يتحدث فيها مع "نديم"، وحكى له عن إسرائيل والمجتمع الإسرائيلي والشخصيات الإسرائيلية التي تعامل معها وعرفها، وفيما يأتي جزء من حوار رأفت مع نديم حول إسرائيل والمجتمع الإسرائيلي، التى أبرز البعد العلمي لمفهوم الوطنية:

ويعد هذا اللقاء بين "رأفت" و"نديم" من أهم اللقاءات المحورية في حياة "رأفت الهجان"، فقد كان "رأفت" مصمماً ومتخذاً قرارا نهائيا بالرجوع لمصر، وقد رأى "نديم" أن "رأفت" لديه ملكات غير عادية وأنه كنز حقيقي وخسارة أن تفقده مصر محاولا إقناع "رأفت" وترويضه عن القرار الذى اتخذه "رأفت" بالرجوع لمصر.. وبذكاء بارع يستطيع "نديم" أن يقنع "رأفت" بالرجوع عن قراره، والذى يتضح في الحوار الآتي:



يتضح من الحوار السابق، معالجة الخطاب الدرامي لمفهوم الوطنية من خلال أطروحات قضية الجاسوسية، حيث تناول الحوار السابق أطروحة الانتماء الوطنى، وأطروحة التضحية في سبيل الوطن، فأطروحة الدفاع عن الوطن.

وقد وضح الخطاب الدرامي أسباب تراجع "رأفت" عن مهمته الوطنية التي يقوم بها وأهمها: إدراكه بالفرق التقني والتقدم بين كل من إسرائيل ومصر، مما سبب له الإحباط واليأس توافقاً مع الحقائق والوقائع السياسية، ذلك بالإضافة إلى سوء المعاملة التي تعرض لها من قبيل ضابط المخابرات الذى تدرب على يديه، ثم اتهامه برغبته في الحصول على المال دون تقديم مقابل، وجميع هذه الأسباب، هى التي كانت قد دفعت "رأفت" إلى اتخاذ قرار الاعتزال والرجوع إلى أرض الوطن، ومع المحاولات العديدة التي أجراها "نديم" مع "رأفت" للرجوع عن قراره، نجحت إحدى المحاولات في النهاية لإقناع "رأفت" بالاستمرار في مهمته من أجل الوطن – ويتفق



ذلك أيضا مع الحقائق التي تم ذكرها بنجاح نديم في إعادة تأهيل وتدريب "رأفت" من جديد – ويوضح الحوار الآتي من الخطاب الدرامي ذلك:



ويبدأ "نديم" في تدريب "رأفت" على الأساليب الحديثة في مجال إرسال واستقبال المعلومات، ويتفوق "رأفت" في تلقي البرنامج التدريبي على يد "نديم"، ويستطرد "نديم" حديثه مع "رأفت" بعد تلقيه البرنامج التدريبي:

ويبدأ "رأفت" مع "نديم" في تحديد الأسماء الخاصة بالشبكة التى سيكونها للعمل من خلالها في إسرائيل.

وتعد الحوارات السابقة امتدادًا لأطروحات مفهوم الوطنية بقضية الجاسوسية، التى تضمنت الدفاع عن الوطن، والانتماء الوطني، والتضحية في سبيل الوطن، توافقاً مع طبيعة الخطاب الدرامي الذى يتسم بمتابعة أحداثه حتى الوصول لنقطة الذروة.

ويرجع "رأفت" لإسرائيل في قمة حماسه وقد تلقى تدريباً على مستوى عال جدًا، مستعدا بذلك لاختيار الأسماء المشكلة لشبكة الجاسوسية التى سيكونها للعمل من أجل وطنه مصر، للحصول على المعلومات والأسرار الحربية والعسكرية الخاصة بالعدو.

في الوقت نفسه، حرص الخطاب الدرامي على إبراز وعرض قدرات الآخر الخارجي، التي كان يشك حتى هذه اللحظة في هوية "دافيد شارل سمحون"، ويحاول التأكد من هويته فيسعى الموساد من خلال أخطر وأهم عملائه من متابعة دافيد والتأكد من أخباره وصحة المعلومات الخاصة به.

ويواصل "رأفت" نشاطه في جمع المعلومات وإرسالها، وتضمنت المعلومات الخاصة بالأسلحة التي تحصل عليها إسرائيل من فرنسا وأنواعها، ومساعدة فرنسا لإسرائيل لتنتقم من مصر لمساعدتها لثورة الجزائر، والتحقيقات السرية التي أجريت في وزارة الدفاع عن عملية "ماكس بانيت وجون دارلنج" التي اكتشفت عام 1954م في مصر، ورغبة "اسحاق لافون" رد اعتباره، ويواصل "رأفت" نشاطه في جمع المعلومات وعلى وجه الخصوص المعلومات العسكرية مثل تغيير المواد التي يرصف بها ممرات الهبوط في المطارات الحربية الإسرائيلية.

ورشح "دافيد" للكنيست الإسرائيلي، ويرفض "دافيد" ذلك، ويتكرر العرض عليه لعديد من المرات ولكنه يكرر الرفض، ويتفق ذلك مع حقائق سبق ذكرها[1].

---

(1) سلوى علوان، مرجع سابق.

ويحدد "رأفت" عناصر الشبكة التي كونها في إسرائيل، والتي عُدت من أقوى شبكات الجاسوسية في ذاك الوقت، توافقاً مع الحقائق والوقائع التي عرضتها الكاتبة فيما سبق، وكان الستار الواقي لهذه الشبكة أو "الغطاء" بلغة المخابرات هو "منظمة تعمل من أجل إحلال السلام في العالم كله".

وعرض الخطاب الدرامي عديدًا من الأحداث السياسية المصرية مثل تعاملات "جمال عبد الناصر" مع السوفييت، واتفاقياته على صفقات الأسلحة، ومعرفة "عبد الناصر" بالبعثة العسكرية والصفقة التي عقدتها فرنسا مع إسرائيل، وعلى لسان شخصيات الآخر الخارجي الإسرائيلي تذكر سيرة "عبد الناصر"، وما يقوم به من مناورات سياسية وقدرته على قيادة العرب، والخلاف الذى حدث بين "عبد الناصر" والسوفييت وخصوصًا بعد اعتقال الشيوعيين في رأس السنة، وعرض أجزاء من خطب "جمال عبد الناصر" كأدلة وبراهين مؤيدة لأطروحات مفهوم الوطنية في قضية الصراع المصري الإسرائيلي، ومفهوم القومية في قضية الصراع العربي الإسرائيلي.



وتنتهي أحداث الجزء الثاني من الخطاب الدرامي لمسلسل "رأفت الهجان" بمكافأة كبيرة لرأفت وهي زيارته لوطنه مصر وجاء رد فعله مؤيدًا لأطروحة الانتماء الوطنى، وأطروحة التضحية في سبيل الوطن كأطروحتين لمعالجة مفهوم الوطنية بقضية الجاسوسية، حيث عبر حواره عنها:

وتنتهي أحداث الجزء الثاني بوصول رأفت إلى أرض الوطن، وهو في حالة لهفة وشغف وحنين جارف لوطنه، وعبر الجانب المرئي للخطاب الدرامي عن هذه المعاني من خلال إبراز تعبيرات وجه "رأفت" من خلال اللقطات القريبة للكاميرا، وهو في حالة فرح وارتياح ولهفة، والتركيز على نظرة عينيه والتي تعبر عن مدى حنينه لوطنه.



ويصل "رأفت" إلى أرض الوطن متنكراً في شخصية "أحمد العلايلي" ويستقبله كل من "مصطفى عبد العظيم" و"نديم هاشم"، ويذهب "رأفت" لزيارة أخته "شريفة" – ورمزت "شريفة" في عديد من المشاهد لمصر – ويدور الحوار بين "رأفت" و"شريفة" على النحو الآتي:

هذا هو الحوار الأخير الذى دار بين "رأفت" و"شريفة"، وقد قارن فيه "رأفت" بشكل صريح بين حبه "لشريفة" أخته وحبه لمصر وطنه، وكيف أن "شريفة" بالنسبة له رمزت لحب وطنه وحنينه إليه، ويدعم الحوار السابق التطور الدرامي

لأطروحات مفهوم الوطنية بقضية الجاسوسية، حيث عرض أطروحة الانتماء الوطني، و أطروحة التضحية في سبيل الوطن.

ويزور "رأفت" عديدًا من الأماكن في مصر مثل السد العالي، والهرم، ومديرية التحرير وعديدًا من الأماكن الأخرى التى ترمز لمصر، وعبرت عن البعد المكاني لمفهوم الوطن، ويستعد "رأفت" مرة أخرى للعودة إلى أرض العدو واستئناف مهمته المقدسة.

ويدير "رأفت" شبكة الجاسوسية التي كونها بدعم من المخابرات العامة المصرية، بكفاءة عالية، واستطاع الحصول على أهم وأخطر المعلومات العسكرية والسياسية والملاحية، توافقاً مع مهن العناصر المكونة للشبكة، التى تضمنت *شخصية* **دان ربينوسفتيش، جنرال بجيش الدفاع الإسرائيلي**، كمصدر للمعلومات عن جيش الدفاع الإسرائيلي، وتسلحه وأنواع الأسلحة والصفقات التي تعقدها إسرائيل من أجل الحصول على الأسلحة، ذلك بالإضافة إلى **شخصية "ازاك بن أمتاى"، رفسير بالقوات الجوية الإسرائيلية**، مصدرًا للحصول على المعلومات الخاصة بسلاح الطيران الإسرائيلي، وأنواع الصواريخ والطيارات الحربية والموانى الحربية، ذلك بالإضافة إلى المعلومات الخاصة بالملاحة وحركتها والموانى عن طريق شخصية "**روبرت حسرون**"، مدير الموانى الملاحية الإسرائيلية، والمعلومات العسكرية الخاصة بالجيش عن طريق "**بخور شتريد"، الضابط بجيش الدفاع الإسرائيلي**، هذا بالإضافة إلى المعلومات العلمية والخاصة بالمفاعلات النووية مثل مفاعل ديمونة التي كان يحصل على معلوماته من مجموعة من العلماء عند أصدقاء "**سيرينا أهاروني"، أحد الأعضاء البارزين بالهستدروت**، وأيضا المعلومات الخاصة بالكنيست الإسرائيلي والأحزاب السياسية من خلال "**سيرينا أهاروني**" والتي كانت تعد مؤشرا لحركة الحكومة الإسرائيلية بالنسبة لمصر.

وأبرز الخطاب الدرامي مفهوم الوطنية لدى الشخصيات الفاعلة في معالجته من خلال عرض الأدلة والبراهين العسكرية، والاقتصادية لأطروحة الدفاع عن الوطن بقضية الجاسوسية، فكان "رأفت الهجان" مصدرًا مهما في تفسير عديد من الأحداث العسكرية الإسرائيلية لتحديد أساليب الرد على الهجمات الإسرائيلية على مصر، دفاعاً عن وطنه، مثل معرفة تفاصيل الطائرتين الإسرائيليتين اللتين اخترقتا المجال الجوي لمصر في عيد الثورة، وتطوير إسرائيل لخزانات الوقود الخاصة بالطائرات الحربية لتصل لمسافات أبعد، كذلك ابتكار الإسرائيليين لجهاز أشعة غير مرئية يفقد الإنسان بصره إذا سلط عليه، والتجارب

التي تتم لزراعة بعض مناطق في صحراء النقب، وكذلك معلومات اقتصادية مثل أسباب تذبذب سعر الليرة الإسرائيلية في السوق[1].

واستمر "رأفت" في نشاط جمع المعلومات وإرسالها للمخابرات العامة المصرية، توافقاً مع أهداف مهمته الوطنية، وأبرازاً لأطروحة الدفاع عن الوطن، فأرسل معلومات تفيد بأن القوات الإسرائيلية ستهجم على مصر وسوريا في وقت واحد، يوم الاثنين الموافق 5 يونيو 1967، وأن الهجوم سيكون بالطيران المنخفض والهدف الأول ضرب جميع المطارات سواء أكانت عسكرية أم مدنية حتى مطار القاهرة الدولي، وأن الحشود الإسرائيلية الأساسية محتشدة على الحدود المصرية لا على الحدود السورية كما تذكر إسرائيل، وتبلغ المخابرات العامة المصرية هذه المعلومات المهمه للقيادة العليا في الدولة ولكن رد الفعل لم يكن إيجابياً لصد مثل هذا الهجوم، وتهجم القوات الإسرائيلية على مصر وتحتل سيناء وتصبح الحرب نكسة، فيقرر "جمال عبد الناصر" اعتزال الحياة السياسية، وعرض الخطاب الدرامي خطاب تنحي "جمال عبد الناصر" عن الحكم والتنازل عن أي منصب والانضمام لصفوف المواطنين، كأحد الأدلة والبراهين السياسية بأطروحات مفهوم الوطنية بقضية الصراع المصري الإسرائيلي.



ويقرر "رأفت" بعد هذه الأحداث الرجوع إلى مصر والاعتزال، وخصوصا لأنه كان قد أرسل معلومات كاملة ورغم ذلك تتعرض مصر للهزيمة والنكسة، ويعود "رأفت" إلى مصر في حالة من الانهيار واليأس والإحباط والانهزام. ويذهب لمقر المخابرات العامة المصرية ويقابل "نديم" ومدير الجهاز، ويدور بينهم الحوار الآتي:

ويعرض الحوار السابق بين الشخصيات الوطنية، القوى الفاعلة الداخلية بمعالجة مفهوم الوطنية، أطروحة الانتماء الوطني، وأطروحة التضحية في سبيل الوطن، فأطروحة الدفاع عن الوطن، في إطار تطور الأحداث الدرامية للخطاب، معتمدة على مسار برهنة عسكري وسياسي خاص بالمعلومات التى أرسلها "رأفت" عن هجوم إسرائيل على الأراضى المصرية في 5 يونيو عام 1967م.



ويتضح من ذلك الحوار اتخاذ "رأفت" لقرار الاعتزال وعدم العودة للعدو مرة أخرى. ولكن، بعد تفكير عميق وصراعات نفسية تعرض لها، قرر "رأفت" مرة أخرى العودة لأرض العدو متحديًا

(1) كانت العملة القديمة لإسرائيل هى الليرة، وتغيرت في الثمانينيات إلى الشيكل.

ومتوعدًا بتحقيق الانتصار لوطنه، فيذهب لمقابلة "نديم هاشم" بمقر المخابرات العامة المصرية ويدور بينهم الحوار الآتي المدعم للتطور الدرامي لأطروحات مفهوم الوطنية بقضية الجاسوسية:

والحوار السابق يتضمن عرض قضيتي الجاسوسية، والصراع المصري الإسرائيلي، مركزاً على أطروحات معالجة مفهوم الوطنية، والتى تضمنت أطروحة الانتماء الوطني، وأطروحة الدفاع عن الوطن، والتضحية في سبيل الوطن، مدعماً ذلك بالأدلة والبراهين التاريخية كحرب 1956م، والأدلة العسكرية كحرب1967م، ومعركة رأس العش، والأدلة السياسية الخاصة بالعلاقة بين مصر وإسرائيل، والحقائق السياسية الخاصة بتجنيد رأفت الهجان.

وعاد "رأفت" إلى إسرائيل، واستأنف عمله في جمع المعلومات وإرسالها للمخابرات المصرية، وتلقى تدريباً عملياً على الإرسال اللاسلكي، نظراً لتطور وسائل وأدوات إرسال واستقبال المعلومات، فأرسل معلومات خاصة بخط بارليف ورسوماته الهندسية، وصفات الأسلحة وأنواعها، التي كانت عاملاً مهماً في انتصار أكتوبر عام 1973م.

وركز الخطاب الدرامي على إبراز مفهوم الوطنية من خلال قضية الصراع المصري الإسرائيلي فيعرض أطروحة الدفاع عن الوطن من خلال العمليات الدفاعية التي يقوم بها المصريون ضد العدو، والغارات الجوية على أسلحة العدو المدرعة في سيناء، وتدمير القوات البحرية المصرية للمدمرة الإسرائيلية إيلات، وأطروحة الانتماء الوطني، وأطروحة التضحية في سبيل الوطن من خلال الفدائيين الذين يعبرون القناة يومياً، ويهاجمون جنود العدو ويرجعون بالأسرى.

ويعرض الجانب المرئي للخطاب عديدًا من المشاهد التسجيلية لحرب الاستنزاف، وزيارات الرئيس "جمال عبد الناصر" للمواقع العسكرية والحربية، ثم هجوم قوات العدو بطائرات الفانتوم على مدرسة "بحر البقر" الابتدائية المشتركة، وقبول "جمال عبد الناصر" لمبادرة "روجرز"، ثم مؤتمر القمة العربي في سبتمبر عام 1970م.

وقد تناول الخطاب الدرامي موت "الرئيس جمال عبد الناصر"، ورد الفعل المصري والعربي والعالمي على هذا الحدث، وجاء بعد ذلك التطور الدرامي لأحداث أطروحتى الانتماء الوطني، والدفاع عن الوطن بقضية الصراع المصري الإسرائيلي فعرض الخطاب الدرامي الاستعدادات والمناورات الخاصة بحرب أكتوبر عام 1973م، فقيام الحرب وانتصار القوات المصرية واستردادها لأرضها كاملة، وعرض الجانب المرئي للخطاب الدرامي مشاهد تسجيلية لنتائج حرب أكتوبر 1973م، مثل أسر



"عساف ياجوري" قائد اللواء 190 مدرعات، وخطاب "أنور السادات" والذى قال فيه:

ويوضح الخطاب السابق أطروحات مفهوم الوطنية بقضية الصراع المصري الإسرائيلي، فعرضت أطروحة الانتماء الوطني، والدفاع عن الوطن، والتضحية في سبيله في إطار التطور الدرامي لأحداث قضية الصراع المصري الإسرائيلي، وقدمت الأدلة والبراهين العسكرية والسياسية لهذه الأطروحات مثل حرب أكتوبر 1973م، والمشاهد التسجيلية للحرب، والحوار التلفيزيوني مع "عساف ياجوري"، وخطاب أنور السادات.



ويوضح الخطاب الدرامي للمسلسل أنه في يوم 6 يناير عام 1975م، طلب "رأفت الهجان" لقاءً عاجلاً، وكان سبب هذا اللقاء هو قرار اعتزاله، وأنهى "رأفت" الخطاب الدرامي بما يأتي في حواره مع ضابط المخابرات عادل:

وبهذا الحوار بين "رأفت" و"عادل" انتهت أطروحات معالجة مفهوم الوطنية بقضية الجاسوسية بالتركيز على أطروحة الانتماء الوطني وأبرازها، وتوضيح تقدير الوطن لأبنائه الذين دفعوا عنه، وضحوا في سبيله.

وهذا هو الخطاب الدرامي الخاص بمسلسل "رأفت الهجان" من بدايته حتى نهايته، الذى جاء في ثلاثة أجزاء تتناول أهم الأحداث السياسية والعسكرية التي عاشتها مصر بداية من عام 1950م وحتى عام 1975م مروراً بكل ما مرت به مصر والمنطقة العربية من تغيرات وأحداث سياسية وحروب كما سبقت الإشارة إليها، موضحا مفهوم الوطن والتضحية في سبيله ومن أجل الدفاع عنه.

وقد تناول الخطاب الدرامي لمسلسل "رأفت الهجان" بعض القضايا والأحداث الخاصة بالآخر الخارجي الذى تمثل في إسرائيل، حيث تناول اتجاهات المجتمع الإسرائيلي نحو الصراع بينهم وبين العرب، والذى انقسم لتيارين متضادين، تيار يؤيد التعايش مع العرب في سلام دون عداء وحروب، وتيار آخر يؤيد الحرب وعداء العرب من أجل إقامة الوطن الإسرائيلي، كذلك الصراع بين كل من الإشكنازيم والسفاريم داخل المجتمع الإسرائيلي، وكذلك تناول الخطاب ما عرف باسم "الهولوكست" فيما يخص العلاقة بين الألمان والإسرائيليين، والتعويضات التي تدفعها ألمانيا لإسرائيل، وكذلك شخصيات سياسية إسرائيلية مثل "بن غوريون"، و"ليفي أشكول" والصراع الذى دار في وزارة بن غوريون وتجسس نائبه لصالح المخابرات السوفيتيية (KGB)، وكذلك تولى موشى ديان لوزارة

الدفاع، وتلقيبها بوزارة الحرب توافقا مع اتجاه موشى ديان، كذلك أشار الخطاب الدرامي إلى تدعيم الولايات المتحدة الأمريكية لإسرائيل.

ومن أهم الأطروحات التي تناولها الخطاب الدرامي لمسلسل "رأفت الهجان" – الجزء الثالث- فيما يتعلق بالآخر الخارجي وهي أطروحة **عدم الاعتراف بإسرائيل وطناً بالنسبة لبعض الشخصيات الإسرائيلية المؤيدة للعرب في قضية الصراع العربي الإسرائيلي**؛ وإن كانت نادرة، وقد عرض ذلك من خلال شخصية "حنا بلومبرج" وهي أمريكية الجنسية ويهودية الديانة، فمن خلالها، عبر الكاتب عن أطروحة اغتصاب واحتلال الإسرائيليين لأرض فلسطين، وأن هذه الأرض ليست أرض أو وطن لإسرائيل، فهي أرض فلسطين، وكذلك عبرت عن عدم تعرض أي من اليهود في العالم بما عرف بالاضطهاد، فاليهود في أي دولة عربية أو أجنبية يعاملون مثلهم مثل أي مواطن مسيحي أو مسلم، وفي حوارها استشهدت على ذلك بوضع اليهود في مصر، ويوضح الحوار الدرامي الآتي هذه الأطروحة اعتمادًا على عرض الأدلة والبراهين التاريخية:



وفي حوار آخر بين حنا ودافيد تؤكد أطروحة أن فلسطين أرض العرب، وأن إسرائيل هي العدو المعتدي في قضية الصراع العربي الإسرائيلي، وأن الانتماء لدى الإسرائيلي قد يكون انتماء لكونه يهودياً وليس انتماء لإسرائيل كدولة، وهذا ما طرحته "حنا بلومبرج" اليهودية الديانة والأمريكية الجنسية، فتكتمل عناصر الأطروحة في الحوار الآتي بين حنا ورأفت مؤيدة بالأدلة والبراهين التاريخية، والدينية على النحو الآتي:



وتستكمل الأطروحة الخاصة بادعاء إسرائيل بأن أرض فلسطين هي أرضها، وأن كل من يعادي ذلك فهو ضد السامية، وعنصرية إسرائيل في الحوارات الآتية، التي تعد فيها شخصية حنا هي القوة الفاعلة الأساسية:





وتطورت الأطروحة وفقاً لتطور الأحداث الدرامية بالخطاب، ففي حوار آخر بين حنا وأخيها **شاؤول تقول:**

ثالثًا: سمات دراما المخابرات (دراما الجاسوسية)

مما سبق عرضه يتضح أن هناك مجموعة من السمات التي تميز دراما المخابرات في بنائها الدرامي ومضمونها وأحداثها والشخصيات التي تتناولها ومنها:

- من حيث المضمون، ركزت دراما المخابرات على المضمون السياسي والعسكري المتمثل في أهم الأحداث السياسية والعسكرية التي مرت بها مصر والعالم العربي بداية من عام 1948م وحتى عام 1973م.

- ركزت هذه الدراما على عديد من القضايا كان من أهمها قضية الجاسوسية في حد ذاتها، يليها الصراع المصري - الإسرائيلي في المجال السياسي والعسكري والاقتصادي، ثم تناولت الصراع العربي - الإسرائيلي، وتناولت أيضا قضية السلام، كما أشارت إلى قضايا دولية مثل الصراع بين القطبين، وسياسة القطب الأوحد، وقضية الهولوكست.

- عرضت هذه الدراما لشخصيات درامية تمثل معظمها في شخصيات سياسية وعسكرية على الصعيد المصري والعربي والدولي، فقد تناولت "جمال عبد الناصر" و"السادات" و"عبد المنعم رياض" وقادة المخابرات وضباطها، وكذلك شخصيات عربية مثل الملك حسين ورؤساء بعض الدول العربية، كما احتوت على شخصيات سياسية أمريكية مثل "نيسكون" و"غرباتشوف" رئيس الاتحاد السوفييتي، وشخصيات إسرائيلية مثل رئيس الموساد "عامت مائير" و"غولدامائير" و"موشى ديان" و"بن غوريون" وبعض أعضاء الكنيست والأحزاب السياسية، ذلك بالإضافة إلى شخصيات العملاء والجواسيس على كلا الجانبين.

- الفترة الزمنية التي تناولتها الأعمال الدرامية غطت الفترة من عام 1967م إلى عام 1973م باستثناء مسلسل رأفت الهجان، الذي تناول فترة زمنية من عام 1948م حتى عام 1975م، وجميع هذه الفترات تمثل فترة الصراع المصري - الإسرائيلي بمختلف مراحله.

- هذه الأعمال تركز على الصراع والتنافس بين المخابرات المصرية والمخابرات الإسرائيلية، وبدا الآخر اليهودي هو صورة واقعية تنجح وتفشل، تنتصر وتنهزم هذا مع الاحتفاظ بميزة النصر النهائي للأنا المصرية، فلم يعد اليهودي هو تلك الشخصية الضعيفة المتخاذلة المعتمدة على النساء، على الرغم من أن عنصر النساء دائما كان يظهر وبقوة في دراما الجاسوسية التى خضعت للدراسة.

- يتضمن العمل الدرامي دائما الإشارة للآخر الداخلي في مصر وكيفية معاملته، وعرض نموذجين للآخر الداخلي الذي يعترف بمصر وطناً له، والآخر الداخلي الذى أقر أن إسرائيل هي الوطن الذي يجب العودة إليه والدفاع عنه، وقد عمل الخطاب الدرامي على إبراز أن المجتمع المصري بأكمله نسيج واحد، فليس هناك أدنى اختلاف بين المصري اليهودي أو المسيحي أو المسلم، فجميعهم مواطنون مصريون، والذى تضمنه مبدأ ثورة 1919م "الدين لله والوطن للجميع".

- ويتفق ذلك مع دراسة "صورة اليهودي في الدراما العربية بين نظرية المؤامرة والواقع الاجتماعي والتي ذكرت أن اليهود في هذا الوقت كانوا جزءا من النسيج الاجتماعي المصري، وينظر إليهم باعتبارهم مصريين وحسب موقعهم الاجتماعي، فمنهم الغني ومنهم الفقير.

- والدليل على ذلك عندما التقى هرتزل عند وصوله في زيارة لمصر بأغنياء اليهود ووجهائهم وطالبهم بمساعدته في الحصول على موافقة الخديوي لمنح سيناء والعريش لليهود لتكون وطنا قوميا لهم، وبالطبع ضحك منه اليهود المصريون وكتب عنهم هرتزل في مذكراته بمرارة شديدة "إنهم خونة لا يهتمون إلا بمصالحهم"!![1] لكن هذا لا يمنع وجود صهاينة بينهم أو حتى متجنسين بجنسيات أجنبية، ولكن في النهاية لا يتم تصنيفهم خارج الإطار الاجتماعي العام، أي لا يتم تصنيفهم كجنس غير بشري مجبول على الشر ويتآمر على البشرية منذ فجر التاريخ، هذا التعامل أدى إلى أن صورة اليهود في الدراما كانت هي الصورة التقليدية للموقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه هذا اليهودي أو ذاك.

- وجود الآخر اليهودي في النسيج الاجتماعي العام لمصر كان المحدد الأساسي للصورة الذهنية، وبالتالي لانعكاس هذه الصورة في الدراما، فحتى "حارة اليهود" المشهورة بالقاهرة لم تكن "غيتو أوربي" أو منطقة عزل لليهود بل داخل الحارة يوجد مسلمون ونصارى من ذات المستوى الاجتماعي. وما سبق يعنى أن الآخر موجود في مصر ولكن يتم التعامل معه تعاملا حقيقيا، وتنعكس صورته في الدراما بشكل حقيقي ولا يتم تحويله إلى وحش أو صورة نمطية متكررة غير موجودة إلا في ذهن الكاتب. وفي الفترة الزمنية التي تمثلت من الأربعينيات حتى بداية الستينيات كان اليهود ما زالوا موجودين في مصر، وما زالت الصورة الدرامية تعبر عن واقع اجتماعي على الرغم من الخلاف السياسي ورغم ظهور خطابات سياسية معادية لليهود بشكل عام، بل وظهور أفلام فيما بعد عن قضية فسلطين مثل "أرض الأبطال".

- وبعد عام 1956م، وخروج مختلف الأجانب وتصاعد العداء بين حركة الجيش التي أخذت طابعا جذريا ومعاديا للغرب وإسرائيل والاتجاه نحو المعسكر الشرقي، وأيضا عملية التدخل المباشر في الصناعة الإعلامية، تغيرت صورة اليهودي في الدراما تغيرا جذريا، إذ غاب اليهود – أولا- من النسيج الاجتماعي، وصارت هناك حركة معادية للأجانب بصفة عامة واليهود بصفة خاصة[2].

وبدأت الدراما المصرية تعكس في الخمسينيات والستينيات رؤية "اليهودي الضعيف" المتخاذل المعتمد على النساء والآخر القوي الغربي وخاصة الإنجليزي والفرنسي، الاستعمار القديم.

---

(1) http: // www.kaffasharticles.blogspot.com. in: 7/10/2008. 6.15 p.m.
(2) http: // www.kaffasharticles.blogspot.com. in: 7/10/2008. 6.15 p.m.

وعكست الصورة هنا التأثر بالموقف السياسي وبالخطاب السياسي المصري الراديكالي المتشدد والذي كان يهدد دائما بإلقاء اليهود في البحر، وانعكاس هذا في الخطاب الشعبي المستهين باليهودي، وبالتالي إسرائيل، حتى أن الجميع في مصر كانوا يعتقدون أن الحرب مع إسرائيل عام 1967م ستكون نزهة للجيش المصري، وتغيرت الصورة كثيرا بعد حرب 1967م، 1973م؛ فعلى الرغم من عدم وجود اليهود كعنصر اجتماعي أمام المواطن المصري، فإن الوجود الواقعي لإسرائيل أصبح ظاهراً. ففي فيلم "أغنية على الممر" عام 1974م يتم إظهار الجيش الإسرائيلي كخلفية للنقطة المصرية المعزولة والجنود المحاصرين وحالاتهم النفسية المختلفة.

– وكانت نقطة التغيير الحقيقية لليهودي هي ما ظهر في "دراما الجاسوسية" التي ظهرت في السينما ثم انتقلت للتليفزيون، وأشهرها "دموع في عيون وقحة" و"رأفت الهجان"[(1)].

– فقد تناولت دراما المخابرات اليهودي المصري بوصفه جزءًا من النسيج الاجتماعي المصري واعترفت بوجوده كمواطن مصري مثله مثل المسيحي والمسلم في بيئة المجتمع المصري، إلا أن هذا الاعتراف والتسامح تغير عندما أصبح يهود مصر قوة مدعمة لإسرائيل ضد مصر، فتحولوا من آخر داخلي معترف به في بنية المجتمع المصري إلى آخر خارجي عدائي يجب مواجهته والانتصار عليه.

ولكن يلاحظ أن الخطاب الدرامي وضح أن سياسة مصر في فرض هذا التعامل مع اليهود المصريين الذين دعموا إسرائيل وكان أبرز الأمثلة على ذلك في مسلسل "رأفت الهجان" حيث اشترك اليهود المصريون في عمليات تفجير مكاتب الاستعلامات الأمريكية بدعم من إسرائيل وذلك بهدف إثارة المشاكل بين مصر وأمريكا.

أي أن السياسة المصرية التي اتبعت في معاملة اليهود المصريين اعتمدت على موقف هؤلاء اليهود من مصر في إطار اعتبارها وطنا لهم أم لا.

– كان من أهم سمات هذه الدراما أيضا أن أحداثها تدور في دول مختلفة على مستوى العالم فقد غطت النطاق العالمي ما بين دول عربية ودول أوربية ودول أفريقية ودول آسيوية وأمريكا، في إطار يوضح العلاقة الثنائية التي تربط بين ما هو داخلي وخارجي، أو ما يعرف بين ما هو محلي وإقليمي ودولي.

– ونظرا لتناول الأحداث الدرامية لعديد من الدول المختلفة، فإن أهم سمات هذه الدراما أيضا هو تضمنها لعديد من اللغات المختلفة بل واللهجات أيضا، خاصة في المجتمع المصري الذي تتنوع لهجاته بين صعيدي وسواحلي وريفي وقاهري، وكذلك اللهجات العربية بين سورية ولبنانية ومغربية وتونسية، ذلك بالإضافة إلى اللغات الأجنبية الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية واليونانية واللغة العبرية. وذلك توافقاً مع

---

(1) http: // www.kaffasharticles.blogspot.com. in: 7/10/2008. 6.15 p.m.

الأحداث الدرامية التي تم تناولها على المستوى المحلي والقومي والعالمي، بالإضافة إلى الشخصيات التي تنتمي لجنسيات مختلفة عرضتها الأعمال الدرامية.

- ركز الخطاب الدرامي في جميع الأعمال الدرامية الخاصة بملف المخابرات المصرية أو ما يعرف بدراما المخابرات على إبراز الهوية الإسلامية لمصر وذلك بالاعتماد على كل من الحوار الدرامي وعناصر الصورة المرئية. فمن خلال الحوار الدرامي كانت تتردد عديد من الأعراف والمقولات الإسلامية التي غالبا ما ترددها الشخصيات العادية في حياتها اليومية ذلك بالإضافة إلى آيات القرآن الكريم والأحاديث النبوية وذكر الشخصيات الإسلامية والمقولات التي ترددت على لسان هؤلاء الشخصيات، وصيحات التكبير والبسملة في أوقات النصر والأعياد مثل عيد الفطر وعيد الأضحى وكذلك شهر رمضان الكريم، وفريضة الحج، والعمرة ومناسكهما، والعناصر الخاصة بالصورة المرئية، والتي مثلتها الرموز مثل الصور والديكورات التي تحتوي على لفظ الجلالة، أو اسم الرسول الكريم محمد، والبسملة، والآيات القرآنية، وصورة الكعبة، والمسجد النبوي، وتحف على شكل مسجد وبالإضافة إلى اللقطات التي أبرزت الشخصيات وهي تؤدي العبادات مثل الصلاة، وصلاة الجماعة، والسجود حمدا لله والتي ركز عليها خلال نصر أكتوبر 1973م، وملابس الإحرام.

- من أهم مرتكزات الخطاب الدرامي للأعمال الدرامية الخاصة بالمخابرات أو ما تعرف بدراما الجاسوسية أيضا إبراز الهوية العربية لمصر والتي تم التعبير عنها من خلال الحوار الدرامي الذي تضمن الجمل والعبارات التي تدعم الوحدة العربية، ومن خلال تمثيل الشخصيات العربية بمختلف جنسياتها لبنانية وسورية وتونسية ومغربية وفلسطينية، وهي التي تنطق بلهجات عربية مختلفة، وكذلك تم الاعتماد في إبراز الهوية القومية العربية على الصورة المرئية من خلال رموزها مثل علم الوحدة بين مصر وسوريا، وعلم بعض الأقطار العربية، وكذلك الزي العربي لبعض الأقطار العربية، وذلك بالإضافة إلى التصوير في بعض الدول العربية مثل تونس، وليبيا، وفلسطين، والمغرب.

- ركز أحد الأعمال الدرامية (مسلسل "الحفار") على إبراز الهوية الأفريقية لمصر من خلال الحوار الدرامي للشخصيات، وتمثيل بعض الشخصيات الأفريقية والاعتماد على بعض اللهجات الأفريقية في العمل الدرامي وإبراز الفلكلور الأفريقي والفن الشعبي الأفريقي من خلال عرض لبعض الاستعراضات والرقصات الأفريقية وأيضا من خلال عناصر الصورة المرئية التي اعتمدت على عرض الرموز الخاصة بالثقافة والحضارة الأفريقية من خلال الديكورات، وعرض بعض أعلام الدول الأفريقية والعلاقات الحميمة التي تربط بين مصر وهذه الدول والتصوير في بعض الدول الأفريقية.

– تتضمن هذه الأعمال الدرامية قيماً أساسية بشكل مركز كهدف أساسي وليس بشكل عابر، وهذه القيم تصدرتها قيمة الوطنية والتضحية والانتماء للوطن بهدف الدفاع عنه والحفاظ على كيانه، وقد تم التعبير عن ذلك من خلال سياق الخطاب الدرامي الخاص بالأعمال الدرامية عبر الكلمات والجمل الحوارية والحوارات الطويلة التي تدور بين الشخصيات الدرامية، ذلك إلى جانب تضمن الأعمال الدرامية لبعض الأغاني الوطنية والقومية لإثارة المشاعر الوطنية والقومية لدى المشاهدين.

– من أهم سمات هذه الدراما التي تميزها بشكل واضح عن غيرها من أنواع الأعمال الدرامية الأخرى هو اعتمادها على إبراز الرمز، فقد وظفت هذه الدراما الرمز سواء أكان سياسيا أم عسكريا أم دينيا أم ثقافيا للتعبير عن الهوية، وربطه بمفهوم الوطنية والانتماء. فقد تضمنت هذه الدراما رموزاً خاصة بالأنا المصرية والأنا العربية، كذلك تناولت أيضا لرموز خاصة بالآخر الخارجي بشقيه العدائي والمؤيد، كما أنها احتوت على الرموز الخاصة بالآخر الداخلي داخل المجتمع المصري.

– صورت هذه الدراما الآخر الخارجي ونسبت له عديد من السمات الإيجابية والسلبية، وحددت هويته، وعناصر مجتمعه، فجميع الأعمال الدرامية إبرزت إسرائيل كآخر خارجي عدائي مضاد للأنا المصرية/العربية، وحددت إطار علاقة الصراع بينهما بهدف إبراز صورة الأنا من خلال هذا صورة الآخر الخارجي ومن خلال الصراع معه الذي قد ينتهي بالهزيمة في جولة ويكلل بالنصر في جولات أخرى.

– عرضت بعض الأعمال الدرامية الخاصة بدراما المخابرات شخصيات إسرائيلية مضادة لسياسة إسرائيل، ومدعمة للسياسة المصرية/العربية في الدفاع عن أرضها، وتضمنت هذه الشخصيات شخصية "حنا بلومبرج" في مسلسل "رأفت الهجان"، وشخصية "هايتي" في مسلسل "العميل 1001".

– وتضمنت أيضا هذه الدراما الإشارة إلى الآخر الخارجي المؤيد والمحايد، الذي تمثل في شخصيات درامية تعبر عن مواقف دول تنتمي إليها، وكذلك منظمات دولية مثل الأمم المتحدة ومجلس الأمن.

– وقدمت هذه الأعمال جميعها دون استثناء إسرائيل باعتبارها الآخر الخارجي العدائي الأول وقدمت أمريكا باعتبارها السند والمدعم لها ضد الأنا المصرية والعربية – وكان من قبلها الغرب – ويتفق ذلك مع الحقائق التاريخية السياسية.

الملاحـق

(ملحق رقم 1)

دراما الآخر الخارجي "الدراما الإسرائيلية"

منافس الدراما المصرية، أصلا ليست الدراما العربية في أى بلد عربي شقيق، وإنما هى الدراما الأجنبية، دراما الآخر، وبخاصة الدراما الإسرائيلية[1]، وفيما يأتي دراما الآخر السياسية وكيفية تقديم العرب عامة والمصريين بشكل خاص بها، والتعرف على سماتها.

وفي حديث "نجلاء العمري" عن الدعاية الإسرائيلية في السينما والتليفزيون تقول إن درجة اعتماد الدعاية الإسرائيلية على وسيلة إعلامية دون أخرى تختلف باختلاف الجمهور الذي تتجه إليه، وأن السينما والإنتاج التليفزيوني يأتيان كوسائل أساسية لمخاطبة الرأي العام العربي.

وفيما يأتي عرض لدراما الآخر ومضمونها في حدود ما تم الاطلاع عليه:

أولاً: السينما الروائية

وهي من أهم الوسائل التي توليها الدعاية الإسرائيلية والدعاية الصهيونية بشكل عام اهتماما كبيرا، ويشهد نشاطا واسعا في مجالات الإنتاج، **حيث تأخذ السينما الإسرائيلية تيارات ثلاثة:**

1- سينما العهد القديم والتوراة.

2- سينما النازية ومعاداة السامية.

3- سينما الحرب ضد العرب وتمجيد اليهود المعاصرين[2].

ويوضح "سمير فريد" أن الأفلام التي تتناول حياة اليهود تنقسم إلى قسمين، الأول يتناول حياة اليهود كما يتناول حياة أي طائفة من طوائف البشر، والثاني يهدف إلى الترويج للفكر الصهيوني[3]. وبشكل مختصر إذا نظر إلى الإنتاج السينمائي في إسرائيل، يلاحظ أنه مقتصر على الأفلام التسجيلية القصيرة حتى عام 1962م، وبعد حرب عام 1967م نما وتطور تطورًا كبيرًا بمساعدة شركات السينما الأمريكية الكبرى في هوليوود.

---

(1) سمير فريد.- السينما العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 19.
(2) نجلاء فؤاد حسن العمري.– "الدعاية في راديو إسرائيل الموجه باللغة العربية: دراسة تحليلية لعينة من النشرات والبرامج الإخبارية"، رسالة ماجستير غير منشورة. (القاهرة: كلية الإعلام، 1987م). ص 121- 123.
(3) سمير فريد.- مدخل إلى السينما الصهيونية. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981م). ص9.

ويرجع تأخر إنتاج الأفلام الروائية الطويلة أساسًا إلى عدم وجود أساس ثقافي وطني مشترك يمكن أن يصنع سينما تكون جزءا من الثقافة الوطنية، وذلك بسبب تعدد اللغات والأجناس والثقافات والقوميات التي ينتمي إليها سكان إسرائيل، فإنتاج الأفلام الروائية الطويلة في هذه الحالة سوف يجسد المشكلة الرئيسية التي تعاني منها إسرائيل، ويكشف طبيعة الفكر الصهيوني القائم على الأساطير والخرافات.

ومن الجدير بالذكر هنا، أن بن غوريون، وهو أحد كبار مؤسسي الدولة الصهيونية، قد أدرك ذلك جيدا، ووقف ضد الإنتاج السينمائي الروائي، كما وقف ضد إنشاء التليفزيون طوال الخمسينيات، فقد كان يرى أن أمام إسرائيل مهمات أخرى أكثر جدية، وأنه لا داعي لتجسيد المشاكل السياسية. ومن أجل هذا اليوم الذي تصبح فيه إسرائيل" بلدا مثل كل البلاد، بدأ إنتاج الأفلام الروائية الطويلة عام 1962م، ثم بدأ البث التليفزيوني عام 1966م.

وتهتم الدولة الصهيونية بالسينما من خلال الإنتاج المحلي، أو الإنتاج المشترك أو تصوير الأفلام الأجنبية على أرضها، فمن خلال هذه المجالات الثلاثة تحقق الدعاية السياسية والسياحية[1].

وفي البداية، اعتمدت الأفلام الإسرائيلية على موضوعات جديدة مثل الدفاع عن الوطن والعمليات السرية وإنقاذ اللاجئين والهجرة الجماعية.

ويذكر أن أفلام فترة الياشوف والأفلام الإسرائيلية الأولى تذكر بالأفلام السوفييتية في فترة الثلاثينيات والأربعينيات في تبعيتها للتمثيل وفقا للمتطلبات الأيديولوجية والتثقيف في إضفاء طابع المثالية حيث سارت غالبية أفلام الواقعية الصهيونية إما من خلال بطولات أبطالها، أو بالموسيقى الصاخبة، بهدف تحسين الواقع المعاشي، وحذف كل ما هو سلبي، والاعتماد على إبراز الجوانب الإيجابية.

وهناك عديد من الاتجاهات لتصنيف الأفلام الإسرائيلية، فهناك من صنفها في ثلاثة اتجاهات، وقسمه "سمير فريد" إلى اتجاهين، والذى قسمه أيضا وفقا للفترة الزمنية قبل عام 1948م أي قبل قيام الدولة الإسرائيلية ثم بعد حرب 1956م، وبعد حرب 1967م، والسينما الصهيونية بعد حرب 1973م، ثم تناول التطبيع في مجال السينما.

ونظرا لأهمية الدراما السياسية ومضمونها وكيفية تناول العرب فيها والصورة المنعكسة لها، **نتبني من التقسيمات السابقة الاتجاه الثالث في تقسيم "نجلاء**

---

(1) سمير فريد.- الصراع العربي الصهيوني في السينما. (الكويت: دار سعاد صالح، 1992م). ص3، 5-6.

العمري" وهو "سينما الحرب ضد العرب وتمجيد اليهود المعاصرين" مع محاولة ربط ذلك بالفترة الزمنية وتاريخ تقديم الأعمال الروائية اعتمادا على أهم هذه التواريخ مثل الأعوام (1948م، 1956م، 1967م، 1973م)، والتي تمثل جميعها سنوات أساسية في الصراع العربي الإسرائيلي.

وتوضح "إيلا شوحات" أنه يجب دراسة الأفلام الروائية على مستوى "التناظر" (Homological) كجزء من خطاب متواصل يتمثل في الخطب السياسية والمقالات الافتتاحية في الصحف والأغاني والكارتون والأفلام التسجيلية الممولة والخطب الرسمية والنشرات الدعائية الموجهة للسواح في الخارج، حيث تحرص على تأكيد رغبة العرب في إلقاء اليهود في البحر، وفي أحيان كثيرة يصور بالكاريكاتير صورة عربي عملاق بالكوفية وهو يرفس "صابرا" ضئيلا على رأسه غطاء الرأس"[1].

وفيما يأتي بعض نماذج الأفلام والمسلسلات التي تناولت العرب والصراع بين العرب وإسرائيل:

أ- الأفلام الإسرائيلية التى تناولت العرب

1- الأفلام الإسرائيلية قبل حرب 1967م

- فيلم "أوديد التائه"

يعد أول فيلم روائي طويل للياشوف، ويحكي قصة الطفل "أوديد" الذي ينتمي لصابرا الذي يخرج في رحلة مدرسية يضل فيها الطريق في غمرة تسجيله انطباعاته ومشاهداته ويقوم بالبحث عن مدرسة والسائح الأجنبي "ميلسون" ووالد التلميذ مع بعض الطلبة حتى يتم العثور عليه ولكن بعد إطلاق سراح السائح من مختطفيه من البدو. ومن خلال محاولة "أوديد" البحث عن طريق العودة ومحاولاتهم العثور عليه يتم استعراض فلسطين في مشاهد سياحية؛ وتأكيد صور الأرض والطبيعة في الفيلم أمر جوهري للتلميذ "أوديد" من جيل الصابرا بعد ألفي عام من الجهل ونقص المعرفة بأرض إسرائيل.

والفيلم يتحدث عن جيل الصابرا، كما يسجل المناظر الطبيعية لفلسطين، لأن الهدف الأساسي من الفيلم هو استعراض أرض إسرائيل وشعبها، والفيلم بهذا يشبع رغبة يهودي الشتات في رؤية ومعرفة أرض التوراة القديمة.

---

(1) إيلا شوحات.- السينما الإسرائيلية وسياسات التفرقة العنصرية. ترجمة:محمود علي (الجيزة: صوت وصورة، 2000م). ص 36، 39، 42.

- فيلم "صابرا"

يحكي قصة الفيلم – وهو أول فيلم روائي طويل ناطق – قصة مجموعة من اليهود المهاجرين الذين استقروا بجوار قرية عربية بعد شرائهم قطعة أرض مجدبة من أحد الشيوخ العرب. ورغم الترحاب فهم يجدون أنفسهم مع حماسهم للأرض فريسة مضايقات العرب تحت إدعاء أن سحرهم هو سبب القحط الذي حل بهم، وما أن يعثروا على الماء حتى يهاجمهم العرب بتحريض من شيخهم المستغل، ولا يتوقف تعطشهم للدم إلا بعد إدراكهم لدور شيخهم في إغلاق البئر مما يكشف لهم عن طبيعته الجشعة وكرم الصهاينة، ينتهي الفيلم بتدفق المياه لإقامة السلام بين الجانبين.

والصورة المنتسبة التي يقدمها هذا الفيلم في بدايته عن الكرم العربي سرعان ما تكشف صراحة عن صورة سلبية للعادات العربية، وتصور رجال القبيلة وهم يصفقون ويرقصون بالسيف، ثم تنتقل الكاميرا في لقطة قريبة على الشيخ مبتسما وهو يقول للرواد: "هكذا نرقص دائما.. في أفراحنا ومآتمنا أو عند اقتراب العدو".

وفي لقطة قريبة أخرى تبدو نظرة الشر في عينيه ويقول بعد أن يقدم دليل إدانته مع قومه: "نحن شعب فقير ومتوحش" لتنتقل الكاميرا على نقطة الصحراء، بينما تسمع تعليق الشيخ للرواد: "وأنتم تنزلون في أرض جميلة خصبة"، والتناقض بين الواقع المجدب على شريط الصوت يتقاطع مع اتهامات الشيخ "اللاحقيقية" ويزداد تأكيده على ذلك من خلال حركة الكامير وهي تستعرض رمال الصحراء إثر حديث الشيخ، كما يوحي الفيلم بأن الأرض التي ستؤول للرواد قد بيعت قانونا.

ومن خلال المشاهد المقابلة بين المستوطنين اليهود والقرية العربية يحاول عقد مقارنة بين تكوين كل من المجتمعين لكسب عطف المشاهد إزاء الرواد الشبان. ويقدم الفيلم العرب وهم منتشون بتعصبهم، وهم يرقصون حول النار استدرارًا للمطر، في حين يمزق أحدهم ثيابه صائحا" لعنة الله على من كانوا السبب"، والجموع تصرخ مطالبة بالانتقام شاهرة سيوفها "الموت للكفرة"، في حين يكمن خلف هذه الصور المهووسة للمسلمين العرب سفاكو الدماء والخوف الأوربي من الجهاد. ومشهد الاستعداد لاستخدام العنف يمكن رؤيته كبعد آخر باعتبار العرب هم "الأغيار" (Göyim) الجدد، الذي يجسد تجربة اليهود في أوربا مع الأغيار القدامى "المسيحيين"[1].

---

(1) إيلا شوحات، مرجع سابق، ص 42 – 43، ص53، ص 57 – 58، ص 61، ص 75.

- فيلم "كانوا عشرة"

يدور الفيلم حول "بسالة وكفاح" عشرة من الروس اليهود في إقامة مستعمرة لهم في أواخر القرن التاسع عشر من خلال استصلاح الأرض المجدبة في مواجهة احتقار العرب والمصاعب التى يقيمها الأتراك أمامهم. فيحاول العرب منع المستوطنين من الوصول إلى البئر على الرغم من حقهم القانوني في استغلاله، لكن ما إن يتوصلوا بالقوة إلى هذا الحق حتى يظهر الفيلم تفوقهم الأخلاقي وكرمهم الذي يفوق الكرم العربي ذاته.

وفي نهاية الفيلم تمجيد لثمار التكنولوجيا وازدهار الزراعة في إسرائيل، ويشير ضمنا إلى نجاح المستوطنين من ذوي الأصول الأوربية في إنجاز حضارة من صحراء جرداء، وبهذه النزعة الإنسانية فإن على العرب أن يعّودوا أنفسهم على الرضا رغما عنهم وتفوق الرواد على المجتمع العربي[1].

- فيلم "التل 24 لا يرد"

تدور أحداث الفيلم أثناء حرب عام 1948م بين القوات العربية والقوات الصهيونية بعد انتهاء الانتداب البريطاني على فلسطين في 15 مايو وإعلان إنشاء دولة إسرائيل الصهيونية، وبالتحديد ليلة وقف إطلاق النار بين الطرفين، حيث كان الإسرائيليون يحاولون احتلال أكبر مساحات ممكنة من الأراضي الفلسطينية.

وشخصيات الفيلم الرئيسية: ثلاثة رجال وامرأة من القوات الصهيونية يكلفون باحتلال "التل 24" في القدس، ويروي الرجال قصص حياتهم في مقاطع متوالية، أما الأول فهو إيرلندي كان يخدم في الجيش البريطاني، وأحب فتاة يهودية - وعلى الرغم من أن الحب بينهما لا ينهي مشكلة اختلاف الأديان – إلا أنه ينضم إلى القوات الصهيونية إيمانا بعدالة القضية التي يحاربون من أجلها. وأما الثاني فهو سائح أمريكي يهودي كان يزور القدس حين اشتعلت الحرب وأصيب، وعندما تم إنقاذه على يد أحد رجال الدين اليهود قرر الانضمام إلى القوات الصهيونية بدوره. وأما الثالث فهو يهودي هاجر إلى فلسطين من إحدى دول شرق أوربا، وفي الفيلم يحكي كيف قبض على جندي مصري جريح في صحراء النقب، وكيف اعترف له هذا الجندي بأنه نازي قديم، ومات وهو يعلن كراهيته لليهود[2]. والشخصية الرابعة هي مقاتلة من السفاردي. ويشير الفيلم ويلمح

---

(1) إيلا شوحات، المرجع السابق، ص 57، ص 59،ص 60.

(2) سمير فريد.- الصراع العربي الصهيوني في السينما، مرجع سابق، ص 19- 20.

لوسائل تحرير يهود الشرق من خطيئتهم الرئيسية في انتمائهم كلية للشرق، عن طريق الحرب ضد العرب، إلا أن العثور على العلم الإسرائيلي في يد المجندة السفاردية يدل على "مساوتها" و "تحريرها".. فهي معترف بها "كشهيدة" على الرغم من أن الفيلم يقول بأنها لا تملك قصة لتحكيها كزملائها، إن قصتها تبدأ من هنا.. وليس من قبله[1].

ويتضمن هذا الفيلم عديداً من المفاهيم التي تروجها الدعاية الصهيونية؛ منها:

- أنه يصور حرب 1948م، وكأنها حرب استقلال إسرائيل من الاحتلال البريطاني، بينما هي حرب احتلال فلسطين بمساعدة الاستعمار البريطاني.

- أنه يصور هذه الحرب أيضا وكأنها حرب وطنية يمكن أن يشارك فيها "مناضلون" من كل الأديان والأجناس مع اليهود الفلسطينيين، أو الذين هاجروا إلى فلسطين تحت دعاوى الصهيونية، بينما الواقع أن حرب 1948م، وجميع الحروب الصهيونية ضد العرب حروب عنصرية دينية تقوم على مجموعة كبيرة من الأوهام والخرافات.

- أنه يعرض بعض المفاهيم الصهيونية التي يروجها الفيلم الإدعاء بأن العرب المعاصرين امتداد للألمان النازيين في معاداة اليهود أو ما يسمى في الغرب بمعاداة السامية، فالعرب في حروبهم مع إسرائيل يدافعون عن بلادهم ضد استعمار استيطاني عنصري توسعي، وليسوا في صراع مع اليهود كيهود. ومن ناحية أخرى - وعلى النقيض مما تروجه الصهيونية - فالتشابه هو بين النازيين والصهيونية من ناحية الأيديولوجية بل لقد ثبت أن هناك علاقات سياسية ربطت بين النازية والصهيونية أثناء الحرب العالمية وصلت إلى حد توقيع معاهدة بين الطرفين.

- فيلم "جوديت"

يحكى عن "جوديت" وهي يهودية نمساوية، يتم تهريبها إلى فلسطين لتساعد فرقة صهيونية في اقتفاء زوجها السابق الذي كان نازيا فما مضى. ويهدف هذا الفيلم إلى تحقيق الأهداف نفسها التي تركز عليها الأفلام الصهيونية، مع إضافة هدف مهم وجديد يعتبر من السمات الخاصة للسينما الصهيونية بعد إنشاء إسرائيل؛ وهو الإدعاء بأن العرب المعاصرين يمثلون في عدائهم لإسرائيل الامتداد الطبيعي لألمانيا النازية في عدائها لليهود.. وهي مقولة تحمل مغالطات عديدة ابتداء من حقيقة أن النازيين كانوا ضد اليهود والعرب أيضا، إلى حقيقة أن العرب يدافعون عن أنفسهم ضد الغزو الصهيوني وأنهم المعتدى عليهم، وليسوا المعتدين.

(1) إيلا شوحات، مرجع سابق، ص 88.

- فيلم "الظل العملاق"

يبدأ فيلم "الظل العملاق" بعبارات مطبوعة على الفيلم تقول "الأحداث الرئيسية في هذا الفيلم وقعت بالفعل، وبعضها لا يزال يقع، وأن الأشخاص الرئيسيين عاشوا بالفعل، ولحسن حظ العالم لا يزال تعصبهم يعيش ولذلك لم يكن الأمر سهلا"[1].

في المشهد الأول، ليلة عيد الميلاد عام 1947م، يتقدم مندوب "الهاجاناه" من "ميكي"، ويقول له "إنني أمثل أحدث جيوش العالم وأقلها تدريبا وأسلحة، وأكثرها مواجهة لعدد أكبر من الجيوش، يوم 15 مايو ينسحب البريطانيون وسوف نعلن استقلالنا، ست دول وعدت بإلقائنا في البحر، الملك ابن سعود قال" هناك 50 مليون عربي، وما الذي يهم إذا فقدنا عشرة ملايين من أجل قتل كل اليهود.. إنه ثمن يساوي هذا "مفتي القدس الأكبر قال "إنني أعلن الحرب المقدسة.. اقتلوهم.. اقتلوهم جميعاً".

"سوف نقاتل، ليس لدينا أي مكان آخر نذهب إليه، سوف نقاتل حتى آخر رجل، بل لقد أعددنا أنفسنا للقتال حتى آخر رجل، لقد أعددنا أنفسنا للقتال حتى آخر طفل.. أطفالنا يؤمنون بالقديس "كلاوس" لقد كفوا عن ذلك إننا نحتاج فورا إلى مستشار عسكري خبير، لقد جئنا إليك، لأننا بصراحة، لم نجد من يقبل هذا العمل".

والشيخ المسمى "أبا ابن قادر" يمثل صورة العربي في فيلم "الظل العملاق"، ويقدم صورة عنصرية بشعة، فهو يعيش في خيمة مع الراقصات شبه العرايا، ويأكل الكسكسي بيديه مثيرا الاشمئزاز، كما أنه يرشد الجيش الإسرائيلي كيف يقتحم القدس[2].

- فيلم "غيوم فوق إسرائيل"

يعتبر أحد الأفلام الإسرائيلية القليلة جدا التي تناولت حرب عام 1956م. وعن هذا الفيلم يقول الناقد "سعد الدين توفيق "إن بطل القصة طيار إسرائيلي اسمه "دان" في بداية الفيلم يقود طائرة من طراز "ميستير" فوق الأراضي المصرية في سيناء – وعندما تتعطل طائرته لسبب فني وتسقط فوق الأراضي المصرية في سيناء يضطر الطيار أن يقفز منها بالمظلة ويصل إلى الأرض سالما، ويسير متجها نحو الحدود الإسرائيلية. وأثناء سيره يكتشف أن طائرته عندما ارتطمت بالأرض والنيران مشتعلة فيها أحرقت مجموعة من الخيام التي يعيش فيها اللاجئون

---

(1) سمير فريد.- الصراع العربي الصهيوني في السينما، مرجع سابق، ص48،ص 88.
(2) سمير فريد.- مدخل إلى السينما الصهيونية، مرجع سابق، ص 48.

الفلسطينيون، ولم ينج من الحريق سوى خيمة واحدة تعيش فيها لاجئة فلسطينية مع ابنها عزيز وعمره خمس سنوات، وابنتها الصغيرة التي لا تزال طفلة رضيعة"[1].

ويستطرد "سعد الدين توفيق": "لقد كان في مقدور الطيار الإسرائيلي أن يقتل الأم وابنها وابنتها، في الحرب يحدث هذا مع العدو، إلا أن الطيار "الإنسان" لا يفعل هذا، وإنما تأخذه الشفقة عليهم لأنه إنسان متحضر، وبعد مشهد "التشويق" هذا، يفاجأ المشاهد بأن الطيار - والمفروض أنه معرض للخطر في كل لحظة لأنه في أرض مصرية - يقوم أولا بتضميد جراح هذه المرأة الفلسطينية، ثم يعامل طفليها معاملة رقيقة، ويساعد الأم على إطعامهما ويشعر المرأة بالاطمئنان.

وهكذا يصور فيلم "غيوم في إسرائيل" العدوان الثلاثي على مصر وكأنه حرب فرضت على إسرائيل دفاعاً عن نفسها، ويقلب الحقائق رأسا على عقب فيما يتعلق بالعلاقة بين الفلسطينيين واليهود والمستوطنين في أرض فلسطين العربية؛ فمن المعروف أن اليهود الذين طالما تعرضوا للاضطهاد بسبب مشاعرهم ضد "الأغيار" في أوربا يمارسون اضطهاد الشعب العربي الفلسطيني وخاصة بعد إنشاء دولتهم الملفقة على مجموعة من الأوهام والأكاذيب الكبيرة.

ويساهم مثل هذا الفيلم في تعمية جمهوره عن حقيقة حرب 1956م وعن حقيقة إسرائيل والصهيونية[2].

- فيلم "عصاة تحت الضوء"

في هذا الفيلم تزييف العلاقة بين العرب والصهاينة في فلسطين، حيث يطلب جندي إسرائيلي من شيخ عربي مساعدته لإنقاذ جندي آخر أصيب في انفجار لغم، فيقوم بمساعدته على الرغم من أنه والد أحد الفدائيين، والذين يطلقون عليهم صفة "المخربين" في كل الأفلام الإسرائيلية.

نعم، قد يحدث هذا في الواقع لأسباب إنسانية، ولكن إبرازه على الشاشة يقصد تحويل المشكلة بين العرب والإسرائيليين وكأنها مشكلة "سوء تفاهم عابر"، شيء آخر تماما، كما أن العربي الحقيقي ليس على استعداد للتعاون مع أولئك الذين اغتصبوا أرضه، ويبررون قتل أهله والتنكيل بهم[3].

---

(1) سمير فريد، المرجع السابق، ص 54، 57.
(2) سمير فريد.- الصراع العربي الصهيوني في السينما، مرجع سابق، ص 28- 29.
(3) سمير فريد، المرجع السابق، ص 32.

وفي فيلم "عصاة تحت الضوء"، يصور العرب يجلسون بجوار الخيمة، يليه مشهد عناوين في طبع مزدوج على لقطة طويلة جدا لعرب مسلحين يمتطون جيادهم في الصحراء يصاحبها موسيقى تصويرية تعبر عن الدوافع الشرقية الدنيئة – بالنسبة لهم – فعنوان الفيلم وعناوينه الداخلية ترتبط بصورة العرب المقدمة في الفيلم. واقتران صورة العرب بالعنف يتأكد ثانية في المشهد التالي، حيث في لقطة عامة ومن زاوية منخفضة يظهرون وهم يشرفون على الوادي، بينما تمر سيارة تحمل سيدة أمريكية، وعلى الرغم من أن وجهة النظر في المشهد تعبر عن وجهة نظرهم، إلا أن زوايا التصوير تجعلهم يبدون في موقع – بحكم مواقعهم المتميزة فوق التل – يتابعون التحركات الإسرائيلية، ولكي يقتلوا أكبر عدد من اليهود، فإنهم يضعون المتفجرات في الليل، ويشوبهم السادية في القتل التى تبدو على الإرهابي السمين الذي يتصنع الابتسامة وهو يقول "لم يعد في مقدوري الانتظار"!!. وفي الحوار الدرامي تردد الشخصيات العربية جملاً وعبارات تؤكد أن العنف العربي مركب أساسي لديهم. فعلى لسان إحدى الشخصيات يجئ رد على شخصية أخرى تعرب عن تعطشها الدموي "تحل بالصبر، وتذكر أن المثل العربي القديم يقول: اصبر وسوف يحملون جثة عدوك حتى باب دارك" ويطلق الإرهابي العربي النار على الرغم من أوامر قائده وهو يعترف "لم استطع تمالك نفسي، فاليهود كانوا أمامي عند النافذة".

- فيلم "عمود النار"

تبدو العلاقة بين العرب والنازية صراحة أو ضمنيا في أفلام أخرى. فمثلاً هناك الصور التي تصاحب عناوين فيلم "عمود النار" الذي تدور أحداثه أثناء حرب 1948م، وتحكي قصة دفاع مجموعة صغيرة من طلائع الكيبوتز ضد العدو المصري الذي يفوقهم عددا وعدة[1].

وتعبر إحدى الشخصيات المحورية في الفيلم، التي نجت منها حيث يتذكر أعمدة الدخان المتصاعدة منها بمجرد مشاهدة عمود الدخان المتصاعد من دبابة محترقة، فيستعيد ذكرياته الأليمة حول معسكرات الإبادة التي تقترن على الفور في ذهنه بهجوم العرب.

- فيلم "عملية القاهرة"

على طريقة أفلام "جيمس بوند" – كان العلماء النازيون من الشباب والكهول يعملون مع المصريين على تطوير صواريخ لاستخدامها ضد إسرائيل موضحا - عبر السرد -

---

(1) إيلا شوحات، مرجع سابق، ص82، 91- 92.

المقارنة بين تقدم الألمان علميا وتأخر العرب، تماما كالأنماط التي تعكسها الثقافة الشعبية عن الغباء العربي.. وبخاصة الاسكتشات والنكات..، مع إظهار أفعالهم الشريرة[1].

والفيلم يصور مغامرات عميل إسرائيلي في مركز ذري للصواريخ في القاهرة يديره عالم ألماني، وتكشف المخابرات المصرية أمر العميل فيقتل من وشى به، ويتمكن من خطف ابنة العالم الألماني والهرب بها إلى روما، وهناك تدور مطاردة طويلة بين المخابرات المصرية والعميل الإسرائيل يتبين من خلالها العالم الألماني أن المخابرات المصرية لا يعنيها أمر ابنته، وفي النهاية ينتصر العميل الإسرائيلي ويقتل مدير المخابرات ويعيد الفتاة إلى والدها ولكن في إسرائيل.

ويروج الفيلم لفكرة أن المصريين متخلفون مثلهم مثل كل العرب سواء من ناحية القدرة على اقتحام مجال الذرة، أو من ناحية القدرة على مواجهة مخابرات إسرائيل، وأن على علماء الغرب (الألمان مثلا) أن يدركوا أنهم بتعاملهم مع العرب يتعاملون على الجانب الخاسر المتخلف غير المتحضر ضد إسرائيل المنتصرة المتقدمه المتحضرة[2].

- فيلم "الخروج"

هو فيلم يربط العرب بالنازية في إجماعها على تدمير إسرائيل، ويدعم ذلك بأن العرب القتلة الذين تدربوا على يد خبير نازي سادي النزعة يشنقون عربياً محباً للسلام، ويذبحون امرأة شامية من ضحايا "الهولوكست".

- فيلم "أحب مايك"

يبدو الانسجام والتآلف بين أفراد الكيبوتز مع أحد البدو في تجمعهم حول النار، وهم يغنون أغنيات إسرائيلية بل أمريكية دون أن يرددوا أية أغنية عربية، والتعايش السلمي المزعوم هنا بين العرب واليهود يتم عبر التصاق الفريقين بالطبيعة. وعلى مستوى السرد والتعبير السينمائي، فإن مثل هذا اللقاء – كما في أفلام البطولة القومية – يتمحور حول الإسرائيليين، وتظهر صورة عابرة وخارجية للعرب، ولكن من خلال وجهة نظر شخصية لليهودي – الأمريكي والتي تتمركز رؤيته أساسا و"باستغراب" على الجمال والصحراء دون السكان العرب[3].

---

(1) إيلا شوحات، المرجع السابق.
(2) سمير فريد.- الصراع العربي الصهيوني في السينما، مرجع سابق، ص39.
(3) إيلا شوحات، مرجع سابق، ص 90،83.

- فيلم "في وادي الحضارة"

قصة الفيلم تدور حول سائق سيارة محملة بالذخيرة في الطريق إلى إحدى المستعمرات الحدودية يضل طريقه لإسرائيل، يصاب في انفجار لغم زرعه أحد المخربين العرب. ويقوم سائق السيارة بنقل المصاب إلى إحدى القرى العربية، فيهتم العربي كبير القرية بالمصاب ويعنى به، ويستضيف السائق، ثم يتضح أن المخرب الذي زرع اللغم هو ابن كبير القرية، الذي يقف ضد استضافة والده للإسرائيليين ويحاول الاعتداء عليهما ولكنه يفشل[1].

- فيلم "ثمانية ضد واحد"

يدور الفيلم حول مجموعة من الأطفال في مستعمرة بالقرب من قاعدة عسكرية جوية يشكون في أن طبيب المستعمرة من جواسيس العدو، ويعرضون حياتهم للخطر من أجل إثبات أن شكهم في موضعه.

- فيلم "يهوديت"

بعد الحرب العالمية الثانية، يقوم الهاجاناة بتهريب زوجة ألمانية إلى "أرض إسرائيل" لكي تساعد على تصفية زوجها الذي كان من ضباط النازية ثم أصبح مستشارا عسكريا للعرب في حربهم ضد اليهود.

- فيلم "عصر الجمل"

في انتظار الطائرة بالمطار يتذكر "جوليان" ما حدث له في الصحراء قبل عشر سنوات مع البدو الذي يركبون الجمال ويحافظون على تقاليد الحياة في الصحراء.

- فيلم "انفجار في منتصف الليل"

تختفي ابنة مهندس فرنسي يعمل في مشروع مياه في إسرائيل، ويوجه الاتهام إلى مجموعة من العرب بخطفها للحصول على فدية[2].

تمثل مجموعة الأعمال الدرامية السابقة عينة من الأعمال التي تناولت الأنا العربية والمصرية لدى الآخر الخارجي – إسرائيل – وذلك قبل حرب يونيو عام 1967م، حيث يذكر "سمير فريد" أن حرب يونيو 1967م أدت إلى وضع الصراع العربي الصهيوني في

---

(1) سمير فريد.– السينما والتاريخ. (القاهرة: سمير فريد، 1993م). ص 85.
(2) سمير فريد، المرجع السابق، ص 86- 89.

إطاره الحقيقي، فلم تعد القصة هي احتلال فلسطين وإنما احتلال فلسطين ومصر وسوريا والأردن ثم لبنان، ولم تعد القضية الفلسطينية فلسطينية، وإنما أصبحت قضية عربية بالمعنى المادي وليس فقط بالمعنى السياسي وفيما يأتي عرض لبعض هذه الأعمال الدرامية التي تضمن صورة العرب بعد حرب 1967م.

2- الأفلام الإسرائيلية بعد حرب 1967م

- فيلم "معركة سيناء"

يمجد الفيلم الجيش الإسرائيلي من خلال قصة ثمانية جنود إسرائيليين يحاصرون في سيناء، ويدمر المصريون مدرعاتهم، فيتيهون في الصحراء، وبينما هم على حافة الموت من الجوع والعطش يتمكن أحدهم من إصلاح جهاز الاتصال، ويعرفون أن إسرائيل قد انتصرت، ولا تلبث القوات الإسرائيلية أن تلحق بهم وتنقذهم في آخر لحظة[1].

- فيلم "صابرا"

يروي الفيلم قصة "كوماندوز إسرائيلي" يذهب إلى القاهرة للقيام بعملية تخريب مركز اتصالات لاسلكي، ويكشف المصريون العملية ويقبضون على "شيمون" ويعذب، ولكنه يرفض الاعتراف، فيلجأ المصريون إلى إغرائه بالمال ويعرض عليه المحقق مبلغ 20.000 ألف جنيه مقابل أن يتكلم، ويلبى كل طلبات السجين، حتى صار المحقق يعتبره مثل ابن له، ويعلن شيمون يوما بأنه سيكشف عن الأسماء إذا سمح له بالعودة إلى إسرائيل. وفي الورقة المطلوبة التي يسلمها على الحدود لا يجد المحقق سوى رسم لنجمة داود، فيطلق النار على شيمون ويقتله.

- فيلم "ملف القدس"

يقول عنه الناقد البريطاني "دافيد ويلسون" إنه "محاولة فاشلة لصنع مغامرة مثيرة حول الأزمة بين العرب وإسرائيل، وإذا كانت الأزمة لا يتولد عنها إلا القلاقل فإن من الصعب أن تعرف لماذا تلقى بالمزيد من اللهب على نار مشتعلة بالفعل.

(1) سمير فريد.– مدخل إلى السينما الصهيونية، مرجع سابق، ص 61،59.

3- الأفلام الإسرائيلية بعد حرب 1973م

- فيلم "البرعم"

يروي الفيلم قصة مجموعة من الفدائيين الفلسطينيين يحتجزون يختا عليه خمس فتيات في عرض البحر المتوسط، ولكن رجل المخابرات الأمريكية بالتعاون مع رجل المخابرات الإسرائيلية يتمكن من إنقاذ الفتيات، ويسعى هذا الفيلم إلى تشويه الثورة الفلسطينية.

- فيلم "كل الحياة"

يربط الفيلم بين اضطهاد اليهود في أوربا النازية، وبين إنشاء إسرائيل في فلسطين العربية، وينكر الفيلم انتصار العرب على إسرائيل في حرب أكتوبر[1].

- فيلم "شارع استر"

هو أحد الأفلام الأمريكية الصهيونية، ويدور الفيلم في أحد أحياء اليهود بنيويورك 1896 وسط العمال المهاجرين إلى أمريكا هربا من الاضطهاد في روسيا وبولندا ومصر. وقد تم النظر هكذا لمصر على قدم المساواة مع روسيا وبولندا في اضطهاد اليهود، وبغض النظر عن الحقائق التاريخية، فمصر لم تشهد أي نوع من الاضطهاد لليهود، بل لقد وصل اليهود فيها إلى أعلى المراكز القيادية في الدولة. ولكن صهيونية فيلم "شارع استر" لا تبدو في هذه الإشارة إلى اضطهاد اليهود في مصر، ولكن أيضا في إدانته الواضحة لليهودي الذي يريد الاندماج في المجتمع الذي يعيش فيه، وتمجيده لليهودي الذي يرفض الاندماج وينتظر العودة إلى "أرض الميعاد" في فلسطين.

- فيلم "انتصار في عنتيبي"

عملية اختطاف لطائرة؛ وهي في طريقها من تل أبيب إلى باريس، وتحويل مسارها إلى مطار عنتيبي بأوغندا، والفيلم يعتمد بعد ذلك علي أسلوب المونتاج المتوازى الطويل بين احتجاز الركاب كرهائن في مطار عنتيبي، وبين رد الفعل في إسرائيل على المستوى الرسمي في الحكومة والجيش، وعلى المستوى الشعبي في بيوت الركاب بين أقاربهم وذويهم، وفي النهاية نرى عملية عنتيبي وكيف تم إطلاق سراح الركاب. ويذكر الفيلم جمهوره باضطهاد اليهود في ألمانيا النازية، ويؤكد الفيلم أن العرب المعاصرين امتداد للألمان النازيين في عدائهم لليهود.

---

(1) سمير فريد، المرجع السابق، ص 63- 64، 67، 69.

- فيلم "أطفال الغضب"

يتناول قصة حياة عائلة إسرائيلية، وأخرى فلسطينية وقد فقدت كل منهما عديداً من أولادها في الحروب الدائرة بينهما، والفيلم يدعو إلى السلام[1].

- فيلم "الأحد الأسود"

مجموعة من الكوماندوز الإسرائيلين يقتحمون مدينة "بيروت" ويقتلون عددا من أفراد جماعة "أيلول الأسود" ويعودون بعدة وثائق وأشرطة تسجيل صوتية، ومن هذه الأشرطة شريط مسجل إلى الشعب الأمريكي عقب عملية ما، وسرعان ما تتمكن المخابرات الأمريكية بالتعاون مع المخابرات الإسرائيلية، من الكشف عن هذه العملية، وهي نسف استاد رياضي به 80 ألف أمريكي في حفل يحضره الرئيس الأمريكي، وينجح رجل المخابرات الإسرائيلية "العبقري" من إحباط العملية في اللحظة الأخيرة. وهذا الفيلم الذي يبرز عملية "فردان" الإجرامية في "بيروت" التي راح ضحيتها ثلاثة من كبار قادة منظمة التحرير الفلسطينية يعكس منطق القوة الذي تتباهي به العسكرية الفاشية دائما، هذا إلى جانب محاولة تشويه الثورة الفلسطينية، وتصوير العمليات الفدائية وكأنها عمليات إجرامية.

- فيلم "القرصان"

هو عمل دعائي مباشرا أفقده تعمد الإساءة والتشهير أن يقف على أسس فنية مقنعة، فجاء مسلسلا مفتعلاً من الأحداث غير المنطقية والصور الكاذبة، والتزوير لطبيعة الصراع ضد الصهيونية وعملائها، ويقدم صورة مشوهة للفلسطيني ليفرغ كفاحه من أي دلالة إنسانية أو أخلاقية، وأن التفصيلات التي أتى بها الفيلم تعبر عن تشويه مقصود لقيم الحياة العربية، وتقدم الإنسان العربي هزيلا أمام النماذج الصهيونية التي يعرضها الفيلم، ويكون الخيار الوحيد للعربي ليتقدم في حياته أن يمد يده إلى الصهاينة طالبا عونهم[2].

- فيلم "أمي.. الجنرال"

يدق الفيلم على وتر غريزة الأمهات في الحفاظ على أبنائهن، والخوف من إراقة الدماء.. وأن الأم الإسرائيلية هي أول من ينادي بالسلام!!. ويقدم مجموعة من المواقف المفروض أنها

---

(1) سمير فريد.- مدخل إلى السينما الصهيونية، المرجع السابق، ص 76،73- 77، 79.
(2) سمير فريد، المرجع السابق، ص 80- 82.

ضاحكة.. تحكي عن زيارة أم لأحد أبنائها على الجبهة الإسرائيلية، والأم لا تفهم في التعقيدات العسكرية، ولذلك حملت له كميات من الطعام وبرطمانات المخلل والتوابل، وحولت غرفة ابنها العسكرية إلى مطبخ وبيت كامل. وفي غياب ابنها على الجبهة، تقوم هي بالرد على المكالمات الهاتفية العسكرية.. ويحاول الابن الضابط أن يمنعها من التمادي في تصرفاتها، ولكن بغريزة الأم تتصرف وتؤنب ابنها على قسوته معها.. ويضطر الابن إلى تكليف أحد الجنود بمرافقتها ومراقبتها.. وتتعقد المسائل أكثر عندما تكتشف الأم أن زوجها أيضا موجود على الجبهة، وتبدأ في البحث عنه، حتى تصل إلى خطوط الجبهة المصرية.. ويبدأ الجانب المصري في إطلاق النار.. وتتدخل قوات الطوارئ الدولية لإيضاح الموقف.. وقدم الفيلم الجانب المصري من خلال ضابط يتكلم اللهجة المصرية ومعه مجموعة من الجنود.. ليفاجأ المشاهد بأن أم الضابط المصري وصلت أيضا لزيارته على الجبهة وتتقابل الأم الإسرائيلية مع الأم المصرية ويدخلان في حوار نسائي فيه الود والترحيب.. ثم يدعوان ابنيهما الضابطين الإسرائيلي والمصري للتصافح.. وإنهاء الخصام بينهما !!.

- فيلم "عائلة تزناني"

يقدم نموذجًا لعائلة سعيدة، ومترابطة في حب فهم لا كراهية بين أفرادها فجميعهم طيبون، ولهذه العائلة جارة غير سعيدة، وهذه الجارة متزوجة من رجل لا يكف عن مغازلة النساء حتى أنه يطارد شقيقة "زوجة تزناني"، وهذه الشقيقة يتمناها كل الرجال فهي فتاة طيبة مخلصة وجميلة جدا. والفيلم إسقاط واضح على هذه العائلة الإسرائيلية الطيبة التي يرغب فيها الجيران العرب.. وفي النهاية لا مفر من الاجتماع في سعادة ووئام !!.

- فيلم "عملية ثندر بولت"

الفيلم تمجيد للجيش الإسرائيلي وكفاءته وانضباطه وسماحته أيضا، فهو لا يتحرك إلا من أجل الحق والعدل وإنقاذ الأبرياء، والأبرياء في هذا الفيلم هم ركاب الطائرة الفرنسية التي أقلعت من مطار تل أبيب، وتعرضت لعملية اختطاف في الجو.. وهبطت في مطار "عنتيبي" "بأوغندا" وكيف قامت قوة من الجيش الإسرائيلي بمداهمة الطائرة وإنقاذ الركاب[1]. والفيلم لا يترك مناسبة إلا ويثير الكراهية ضد العرب والفلسطينيين الذين يصفهم بالإرهاب الدموي.

---

(1) رءوف توفيق.- سينما اليهود: دموع وخناجر. (القاهرة: مكتبة روزا اليوسف، 1997م). ص 91- 93..

- فيلم "السفير"

يتعرض لمسألة السلام بين إسرائيل وفلسطين، أو بمعنى أدق التعايش السلمي وتبادل الحوار بين الإسرائيليين والفلسطينيين.

الإسرائيليون بالطبع لا يعترفون بالأرض الفلسطينية، ولا يذكرونها إطلاقا في الفيلم.. وإنما يلوون الحقائق ويتجاهلون الواقع لتصبح القضية كما يطرحها الفيلم: لماذا لا يجلس الشباب الإسرائيلي مع الشباب الفلسطيني ويتبادلون الحوار، أي مجرد الكلام بينهما، كخطوة أولى لإقرار السلام!!.

وبالطبع من يهمه الأمر.. هو أمريكا.. حيث يقول السفير الأمريكي: جئت هنا "لألتقي بمجموعة من الشباب الذين يطلقون على أنفسهم اسم: الفلسطينيون"!! ويبدي صديق أمريكي دهشته وخوفه أيضا – معلقا: "لم أكن لأصدق.. لو قال لي أحد أنني سأقابل أشخاصا من منظمة فلسطينية"!!

ويشرح السفير هدفه: إنه يريد الاتفاق مع ممثلي الشباب الفلسطيني على لقاء مع الشباب الإسرائيلي.. ليتحاوروا.. "وليعيشوا في سلام"! أي أنه البطل الأمريكي الذي سينقذ مستقبل الشرق الأوسط.

ويريد هذا الفيلم أن يقول إن السلام قد لا يفهمه بعض الشباب الإسرائيلي.. ولكن عند الشباب الفلسطيني هو مسألة مستحيلة.. ذلك أن الفلسطيني تعود على القتل والإرهاب وسفك الدماء.. والفلسطيني سيء الظن بالجميع. لا يقبل التفاهم ولا يحترم الحوار.. لأنه همجي وبلا حضارة!!.

وأكبر دليل على هذا المعنى.. ذلك المشهد الأخير والذي قدمه الفيلم في المذبحة الوحشية التي قام بها مجموعة من الشباب الفلسطيني..![1].

وأظهر الفيلم مجموعة من الشباب الإسرائيلي في صورة متفتحة للحياة.. تضيء الشموع لتبدد الظلام.. تنتظر بالساعات حتى يأتي الفلسطينيون، أي أنهم هم أول من حضر وهم المستعدون للسلام.. الذين لا يمسكون الأسلحة ولكنهم يغنون.

والفيلم يغازل أمريكا بشكل مفضوح.. فأمريكا هي رسوله السلام.. وهي المتحملة لكل الصعاب والمضايقات حتى تحقق رسالتها المقدسة!!.

---

(1) رءوف توفيق، مرجع سابق، ص93، 98، 100-102.

- فيلم "ارتداد القذيفة"

الفيلم الإسرائيلي اسمه "ريكوشيت" وترجمة الكلمة في القاموس معناها "ارتداد القذيفة"

والفيلم من إنتاج الجيش الإسرائيلي (وزارة الدفاع)، ويحكي هذا الفيلم عن مدى إنسانية الجندي الإسرائيلي، كم هو ظريف ومشع بالحيوية وخفة الدم..، كم هو مقبل على الحياة يغني ويرقص ويعشق ويمارس الحب بلا عقد...، وأيضا كم هو شجاع وقوي يقتحم المخاطر بقلب جريء تحكمه المبادئ الأخلاقية النبيلة(!!)، إنه لا يؤذي المدنيين..، بل يخاف عليهم مثل حبات عيونه.. حتى أنه في أحد مشاهد الفيلم يصاب طفل لبناني بلغم يصرعه.. فيكون رد فعل الجندي الإسرائيلي أنه يبكي ويتشنج من الحزن.. وتنتابه حالة هيستيرية لإحساسه بتأنيب الضمير، ويكاد يفكر في الانتحار حزنا على ما جرى للطفل !!.

لقد دخل الجيش الإسرائيلي في لبنان ليبشر بالحب والسلام ومكارم الأخلاق، بينما الإرهابيون العرب يكرهون بعضهم، ويقتلون بعضهم ويشكلون وصمة في جبين البشرية والإنسانية!!.

ويفتتح الفيلم بعبارة مكتوبة على الشاشة تقول إنه "منذ أكثر من عشر سنوات والحرب الأهلية دائرة في لبنان.. وتحولت لبنان إلى بركة من الدماء والخراب.. وعشرات الآلاف من القتلى"[(1)].

"في عام 1982.. دخلت إسرائيل إلى لبنان لتستأصل جذور الإرهاب" وكانت مهمة الجيش الإسرائيلي.. مهمة محدودة في التوقيت والهدف..، ولكن إسرائيل وجدت نفسها طرفا في الحرب، وظلت إسرائيل تحارب لبنان لمدة ثلاث سنوات... والفيلم منذ اللحظة الأولى يؤكد مدى براءة وطيبة قلب الجندي الإسرائيلي..، وفي نفس الوقت مدى وحشية وهمجية المواطن العربي.

ويلتقي "جادي" بقائد الوحدة الإسرائيلية الذي يلقنه أول درس وأهم نصيحة استخلصها من فترة إقامته في لبنان يقول له: "لا تثق بأحد، فاللبنانيون يكرهون بعضهم... والفلسطينيون يكرهون الجميع... والكل يكرهون إسرائيل!![(2)].

ما سبق هو عرض لبعض الأفلام الإسرائيلية التي تناولت العرب بشكل عام والمصريين بشكل خاص، أما فيما يخص المسلسلات، فحسب الإطلاع على المراجع المتاحة فيما يتعلق بالدراما الإسرائيلية فقد كان هناك ثلاثة مسلسلات تناولتها هذه المراجع وهما "هولوكست" و"جولدا" و "سادات".

---

(1) رءوف توفيق، المرجع السابق، ص107 - 109
(2) رءوف توفيق، المرجع السابق، ص114

ثانيًا: المسلسلات الإسرائيلية التى تناولت العرب

يتعاون التليفزيون في إسرائيل مع شبكات التليفزيون العالمية، ومنذ بداية الثمانينات أسهم في إنتاج تليفزيوني مشترك مع ثلاثين دولة مختلفة بصفة خاصة من أوربا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية. وخلال عام واحد - هو عام 1985م - أسهم في إنتاج مشترك مع كل من هيئة الإذاعة البريطانية، والشبكة الأمريكية NBC، والألمانية ZDF و إنتاج سلسلة بعنوان "فرعون والعبد" بالتعاون مع سويسرا وفرنسا.

ويبرز اهتمام إسرائيل بالتليفزيون في حمل دعايتها إلى الغرب بتوقيعها لعديد من اتفاقيات التعاون المشترك للإنتاج التليفزيوني مع بعض هذه الدول[1].

ويتبع النشاط الدعائي للتليفزيون الإسرائيلي اتجاهات السينما الإسرائيلية نفسها، فيقوم في إطار الاتجاه الأول – بإنتاج المواد التاريخية التي تتناول الأرض المقدسة وكذلك القصص المستوحاة من التوراة بالإضافة إلى أحداث القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

ويتمثل الاتجاه الثاني في سلسلة الإنتاج التليفزيوني عن اضطهاد النازية لليهود وأهم سلسلة أنتجت في هذا الاتجاه، سلسلة تحت عنوان "هولوكوست"، وتم إنتاجها بتمويل من إحدى شبكات التليفزيون الأمريكي (N.B.C) وكانت المرة الأولى في تاريخ الشبكات الأمريكية التي تضع فيها إحدى هذه الشبكات إمكانياتها الفنية والمادية لإنتاج سلسلة تحكي فترة تاريخية عن حياة دولة أخرى غير الولايات المتحدة.

وعرضت السلسلة في الولايات المتحدة الأمريكية وأيضا في دول أوروبا الغربية عام 1979م، تحت شعار "لن ننسى، ولن نغفر أبداً". ويذكر القائمون على إنتاجها، أن الهدف منها هو التوجه إلى الأجيال الجديدة في أوربا، التي لم تعايش هذه الأحداث، حتى يثور في ذهن كل شاب سؤال: ماذا يمكنني أن أفعل لو كنت هناك؟

وقد شاهد هذا المسلسل في الولايات المتحدة 30 مليون مشاهد، وقام التليفزيون الفرنسي بعقد ندوة في أعقاب انتهاء العرض شاركت فيها شخصيات سياسية مهمة وفي استطلاع للرأي العام الأمريكي، لوحظ أن العواطف الموالية لإسرائيل كانت أكبر بين من شاهدوا المسلسل، فقد كانت النسبة بين ما شاهدوا جزءا واحدا على الأقل 50% لصالح

---

(1) نجلاء العمري، مرجع سابق، ص 126.

إسرائيل و9% لصالح العرب، ومن بين الذين لم يشاهدوه على الإطلاق كانت النسبة 39% في مقابل 11% على الترتيب[1].

وتوضح "نجلاء العمري" أن الاتجاه الثالث هو إنتاج التقارير التليفزيونية التي تتناول الحياة في إسرائيل والتطورات التكنولوجية بها، وتمتد لتشمل البرامج الترفيهية والاستعراضية التي تتخذ من العادات اليهودية موضوعا لها، وخلفيتها المناظر الطبيعية في إسرائيل، ثم برامج الأطفال.

ونرى أن الاتجاه الثالث والذي يتواءم مع الاتجاه الثالث في السينما الإسرائيلية هو تناول العرب أو دراما الحرب ضد العرب وتمجيد اليهود ويتمثل هذا الاتجاه في مسلسل "سادات".

- مسلسل "سادات"

هو مسلسل تليفزيوني أمريكي، وهو من أهم الأعمال التليفزيونية الأمريكية التي تناولت مشكلة الصراع العربي الصهيوني، أو ما يطلقون عليه مشكلة الشرق الأوسط. والمقصود من هذا المسلسل الذي تكلف ملايين الدولارات هو الترويج لوجهة النظر الصهيونية في الصراع، والتأكيد عليها لدى الرأي العام الأمريكي والغربي عموما، بل والرأي العام العربي أيضا.

وفي يوم 31 أكتوبر 1983م نشر بالصحف الأمريكية الإعلان الآتي[2]:

دراما الشرق التي بدأت... "امرأة اسمها جولدا"... تنفجر في "سادات"

أسير بريطاني... إرهابي... ضابط جيش... زعيم عالمي... رئيس دولة

أمل في السلام... رجل المصير... سادات

وإشارة الإعلان إلى مسلسل "امرأة اسمها جولدا" عن حياة جوالدا مائير، وإلى "دراما الشرق الأوسط" تركيز واضح على الطابع السياسي للمسلسل. وقد أذيع مسلسل "سادات" الذي تبلغ مدة عرضه 240 دقيقة من 104 محطات تغطي 85% من الأراضي الأمريكي عبر شبكات التليفزيون القومية الثلاث وهي أ.بي. سي، و سي. بي. أس، وإن. بي. سي، وشاهده أكثر من مائة مليون متفرج أمريكي[3].

---

(1) نجلاء العمري، المرجع السابق، ص 127- 128.

(2) سمير فريد.- الصراع العربي الصهيوني في السينما، مرجع سابق، ص 139.

(3) سمير فريد، المرجع السابق، ص 142- 143.

يبدأ الجزء الأول من مسلسل السادات بالانسحاب الإسرائيلي من سيناء في 25 إبريل عام 1982م، ثم يعود إلى الماضي عام 1945م، وينتهي بتنحي "جمال عبد الناصر" بعد حرب 1967م، بعد أن يصور حرب 1948م، وحرب 1956م، والوحدة بين "مصر وسوريا" عام 1958م، والانفصال وحرب "اليمن" عام 1961م.

ويبدأ الجزء الثاني بوفاة "عبد الناصر" عام 1970م، وسيطرة "السادات" على الحكم عام 1971م وطرده الخبراء السوفييت من "مصر"، ثم قيادته لحرب أكتوبر 73، وزيارته لإسرائيل عام 1977م، وتوقيعه اتفاقية كامب دافيد عام 1978م، ثم اغتياله يوم 6 أكتوبر عام1981م.

وهذا التتابع التاريخي في حد ذاته يعني أن موضوع مسلسل "السادات" هو تاريخ مصر منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى مطلع العقد التاسع من القرن العشرين والتركيز على الحروب العربية الصهيونية أعوام 48، و56، و67، و73[1].

وهناك أحداث تجاهلها المسلسل، مثل إنشاء إسرائيل بقرار من الأمم المتحدة عام 1947م يتم بمقتضاه تقسيم فلسطين إلى دولة للفلسطينيين العرب، وأخرى للإسرائيليين اليهود، وهو القرار الذي أدى إلى حرب 1948م وغارة بن جوريون على غزة عام 1955م التي أدت إلى لجوء "عبد الناصر" إلى المعسكر الشيوعي للحصول على السلاح، ورفض الولايات المتحدة الأمريكية تمويل مشروع السد العالي عام 1956م الذي أدى إلى تأميم قناة السويس، كما تجاهل المسلسل دور ثورة يوليو 52 في تحرير "مصر" من الاستعمار البريطاني عام 1954م.

وفي الجزء الثاني، يتجاهل المسلسل مظاهرات الطلبة عام 1968، احتجاجا على أحكام المحكمة العسكرية الخاصة بالمسئولين عن هزيمة 1967م، ويتجاهل حرب الاستنزاف التي قادها عبد الناصر عام 1969م وغارات إسرائيل على العمق المصري في ذلك العام، كما يتجاهل مظاهرات الشعب المصري في يناير عام 1977م احتجاجا على سياسة الانفتاح الاقتصادي التي بدأت عام 1974م بعد حرب أكتوبر.

وإلى جانب كل ذلك يتجاهل المسلسل ثورة الشعب الفلسطيني المعاصرة، التي بدأت عام 1965م، ومعركة الكرامة عام 1968م، وأحداث سبتمبر عام 1970م في الأردن، والحرب في لبنان منذ عام 1975م، فليس هناك وجود للشعب الفلسطيني في مسلسل

---

(1) سمير فريد.- مدخل إلى السينما الصهيونية، مرجع سابق، ص 143.

السادات، وذلك إيمانا بالمقولة الصهيونية الشهيرة إن أرض فلسطين أرض بلا شعب هاجر إليها شعب بلا أرض، وله حقوق تاريخية فيها.

ومن الأحداث المختلفة الأخرى في مسلسل "السادات"، قول "السادات": "إننا سنعبر القناة لأننا مصريون قبل أن نكون عرب"، بينما الواقع أن من بين أهم عوامل نجاح القوات المصرية في عبور القناة عام 1973م كان التضامن العربي الذي نجح "السادات" في الوصول إليه، والذي انعكس بوضوح في دور البترول العربي في المعركة، في حين يدعى المسلسل أن نجاح القوات المصرية في عبور القناة والتقدم في سيناء عام 1973م كان بسبب استغلال امتناع اليهود عن العمل، واستغراقهم في الصلاة يوم عيد الغفران[1]".

وفي المسلسل تظهر كثير من الإدعاءات، على النحو الآتي:

- أن دوافع السادات للقيام برحلته إلى إسرائيل كانت استشهاد شقيقه الطيار في حرب أكتوبر، حيث يقسم على جثته على أن لا حرب مع إسرائيل بعد اليوم.

- قيام المخابرات الإسرائيلية (الموساد) بالكشف عن خطة دبرها الرئيس الليبي/ معمر القذافي لاغتيال السادات في القاهرة، وقرار مناحم بيجن بإبلاغ السادات هذه الخطة وإحباطها.

- تحدث بيجن في كامب دافيد عن ضياع اليهود في العالم لمدة عشرين قرنا، ورغبتهم في السلام، وتأكيد أن الصراع العربي الصهيوني هو صراع ديني بين المسلمين واليهود، ولذلك قام المسلمون - الذين يدعمهم القذافي - بقتل السادات في 6 أكتوبر 1981م.

- القاهرة في المسلسل هي مدينة تتحرك فيها الجمال في كل مكان، وثورة يوليو 1952م هي خروج الجيش إلى الشوارع، ورجال الثورة بلهاء خاضعون لعبد الناصر الديكتاتور.

- الإدعاء بوجود إسرائيل قبل عام 1948م من خلال الخريطة التي تظهر قبل ذلك العام.

- الإدعاء بأن "السادات" كان مختلفا مع "عبد الناصر" منذ البداية، فهو دائما منزعج من قرارات "عبد الناصر"، وصورة "السادات" هي صورة سياسي ميكافيللي يرفض كل ممارسات "عبد الناصر".

كما يشير المسلسل في بدايته إلى "السادات" الإرهابي الذي اشترك في اغتيال "أمين عثمان" ويشير في النهاية - ومن خلال الحوار مع مناحم بيحن في كامب دافيد - إلى هذه الخلفية في حياته عندما يسأل بيجن "ماذا سنفقد" فيرد سنفقد حياتنا، فيقول "السادات": "وماذا يهم ذلك بالنسبة إلينا نحن الإرهابيين".

---

(1) سمير فريد.- مدخل إلى السينما الصهيونية، مرجع سابق، ص 143-146، 148.

- الادعاء بأن تأميم قناة السويس تم في قاعدة عسكرية وباسم مجلس قيادة الثورة من أجل "مواجهة الجوع والإفلاس"[1].

- أن الانسحاب الإسرائيلي من سيناء عام 1956م كان بناء على وعد من الرئيس "عبد الناصر" للرئيس الأمريكي أيزنهاور بمرور سفن إسرائيل في القناة، وأن رفض أمريكا للضغط على إسرائيل للانسحاب عام 1967م كان بسبب عدم وفاء "عبد الناصر" بوعده.

- الإدعاء بأن الاتحاد السوفييتي تحالف مع "عبد الناصر" عندما بدأ يدعو إلى الاشتراكية الإسلامية في مواجهة "الصهيونية واليهودية والمسيحية".

- الإدعاء بأن "عبد الناصر" بدأ الحرب ضد إسرائيل عام 1967م، وأن هذه الحرب كانت تحت شعار "حرب التحرير ضد اليهود".

- إدعاء أن "السادات" يعرف هزيمة 1967م من راديو إسرائيل.

- عرض السفير السوفييتي علي "عبد الناصر" قيادة السوفييت للقوات المصرية وتردد "عبد الناصر" في قبول العرض، بينما يحسم "السادات" الموقف بالرفض.

- يسلم "عبد الناصر" القيادة "للسادات" ويقول له "جاء دورك يا أنور" ويملي استقالته على سكرتيرة العسكري، وليس في خطابه الشهير الذي كلف "زكريا محيى الدين" بإدارة البلاد، الذي خرجت على أثره ملايين المواطنين في كل البلاد العربية ترفض استقالته.

- وفاة "عبد الناصر" مجرد خبر في جريدة وليس جنازة شعبية لا مثيل لها في تاريخ مصر.

- يدعى المسلسل أن القيادة المصرية طلبت توجيه الدبابات نحو جنوب سيناء، ولما أدركت أن قائد سلاح الدبابات هو إريل شارون غيرت توجيه الدبابات نحو شمال سيناء".

- يبرز المسلسل عبور قوات شارون المضاد فيما عرف بثغرة الدفرسوار، ولكنه لا يصور قط العبور المصري إلي سيناء[2].

- الجندي المصري ليس كثيف الشعر مثل الجندي الإسرائيلي الذي يظهر معه في الاحتفال برفع العلم المصري على سيناء في البداية، فهو جندي منضبط في جيش عريق وليس عضوا في عصابات إرهابية مسلحة.

- زواج المسلمين في "مصر" لا يتم بوضع يد العروسة في يد العريس كما ظهر في مشهد زواج "السادات وجيهان".

---

(1) سمير فريد، المرجع السابق، ص146 - 147.
(2) سمير فريد.- مدخل إلى السينما الصهيونية، مرجع سابق.

- الرجال لا يخلعون الأحذية في منتصف المساجد.

- ليس من عادات رجال مصر تقبيل زوجات أصدقائهم أمامهم عند تبادل الزيارات بينهم كما فعل "عبد الناصر" مع "جيهان"[1].

- لم يحدث أن التقى "عبد الناصر" مع الملك "فاروق".

- لم تسافر "جيهان السادات" مع زوجها في زيارته لإسرائيل بعد حرب 1973م.

- توقيع كامب دافيد لم يكن داخل قاعة مغلقة، وإنما في حديقة البيت الأبيض الأمريكي[2].

- الرجال الذين اغتالوا "السادات" لم يكونوا ملتحين، فضلا عن حقيقة كونهم من صميم الشعب المصري، ولم تحركهم أية قوى من خارج مصر، عربية أو إسلامية أو أجنبية، كما ثبت بعد ذلك من التحقيقات والمحاكمات.

- المباحثات السرية بين رجال "السادات" ورجال "بيجن" في مكان ما من شمال أفريقيا كما يكتب صناع المسلسل على الشاشة لم تتم بعد زيارة السادات عام 1978م، وإنما قبل الزيارة عام 1977م[3].

والهدف الأساسي من المسلسل - الذي يعبر تماما عن وجهة النظر الصهيونية في الصراع العربي الصهيوني في مراحله المختلفة - هو أن يدرك المشاهد أن حل هذا الصراع هو الحل الأمريكي، وأن الحل الأمريكي هو الحل الصهيوني، فالعرب ضعفاء ومتخلفون وأن "عبد الناصر" ما هو سوى صورة مبكرة للخميني، اشتراكي إسلامي متعصب ضد اليهود، بل وضد المسيحيين أيضا.

وتظهر في الصورة مجندة إسرائيلية أثناء نزول العلم الإسرائيلي من موقع على أرض سيناء في 25 إبريل عام 1982م في لقطة يبكي فيها جنود إسرائيل، وكأنهم يتنازلون عن أرضيهم من أجل السلام، ويظهر جندي مصري وآخر إسرائيلي يتعانقان ويترحمان على السادات صانع هذا الفيلم.

وبشكل عام، فإن عملية "إدماج" العرب داخل الدراما للإسرائيلية اتسمت بالبطء ما بين عام 1911م وحتى عام 1948م، وبين عامي 1948م-1967م تضمنت مشاهد مرتبطة تماما بالعرب، ولكن عامة الشخصيات العربية الفعلية لم توجد إلا في عدد قليل من الدراما وفي أدوار صغيرة، وحدث تغيير مهم وملحوظ خلال الفترة من 1973م-

---

(1) سمير فريد، المرجع السابق، ص 147، 149-152،150.
(2) سمير فريد، المرجع السابق، ص 153.
(3) سمير فريد، المرجع السابق.

1982م يتعلق بظهور الشخصيات العربية في أدوار مركزية تحول المشكلة التي يعرضوها إلى هدف رئيسي.

وتظهر الشخصيات العربية في هذه الأعمال الدرامية كأداة أيديولوجية تمثل الحالة السياسية، وقد يرمزون أحيانا إلى مشاكلهم، وفي أوقات أخرى، يكونون فقط مجرد رمز للوعي الأيديولوجي للخريطة الإسرائيلية اليهودية، لذلك فإن مشاهدة هذه الأعمال يتطلب وعياً تاما بالادعاءات والمزاعم السياسية للفترة الزمنية التي يعاصرها العمل الدرامي.

وتعتمد هذه الدراما على الرموز مثل الكلمة، والنغمة، والإيماءة، والحركة، والملابس، والمكان، والموسيقى، وهذه الأنظمة الرمزية تساعد الكتاب، والمخرجين، والممثلين في تفسير وتصوير إدراك "تساؤل العرب" في هذه الدراما بأسلوب مباشر أو غير مباشر في محاولة للتعرف على الآخر[1].

فقد حدد "العرب" كآخر في الدراما الصهيونية في صورة عدائية أو له صور سلمية، ويتم التعبيرعن ذلك من خلال الدراما التليفزيونية والسينمائية، فهى ليست مجرد نموذج جدلي يستخدم لصياغة وبروز المؤامرة في أفلام صهيونية، ولكن أيضا كمصدر لسمات العبرانيين الجدد، بواسطة إظهار كل من سمات الاختلاف والتشابه فمن خلال الثنائيات "تشجيع أو رفض"، "قرب أو بعد"، "جرأة أو خوف" تتشكل صورة العرب. فالعلاقة ما بين اليهود الإسرائيليين والعرب والفلسطينيين في المناطق المحتلة هي أساس الدعامة المشتركة في الموضوعات التي تناولتها الدراما السياسية الإسرائيلية من خلال الروابط الثقافية والشخصيات المعقدة والصراعات السياسية والاقتصادية والمخاوف التي تتواجد في الماضي والحاضر.

وعلى مدار العشرين عاما السابقة، حاولت الدراما الصهيونية أن تصل إلى ما يسمى الوقائع الصارمة للصراع العربي الإسرائيلي، وتقديم الصراع على الأرض، والملكية المتروكة، واللاجئين العرب، وكان ذلك نتيجة لعملية طويلة وبطيئة للتغلب على آليات الدفاع، وإنكار الذات، والظلم، والرقابة الذاتية، والرقابة عبر الآخر، مع الإشارة إلى أن الدراما العربية قدمت اليهود في نمط الشخصية الحقيرة.

وبشكل عام فإن هذه الدراما تقدم الأرض كهدف وطني مهم لليهود، وأن الخطر يمثله العرب، واستخدمت في تجسيد ذلك عديد من الكلمات ذات التأثير العاطفي في حب الأرض

---

(1) URIAN, Dan.- The Arab in Israeli Drama and Theatre. Translated by PAZ, Naomi. (Netherland: Harwood Academic publisher, 1997). p.1-3.

وتحويلها إلى رمز وأسطورة، ومواجهة الخطر العربي فالأرض هي القضية الأساسية وتمثل الشعور بالانتماء، وأن من يتحكم في الأرض يتحكم في الدولة.

وفي مثل هذا النوع من الدراما من أفلام ومسلسلات وسلاسل يتم استخدام الأغاني الوطنية العربية من خلال الشخصيات الوطنية الرئيسية التي ترددها، وتكرر كلمات مثل

وما سبق كان نُبذة عن الدراما الإسرائيلية/الصهيونية وكيفية تناولها للعرب، ولقضايا الصراع العربي – الإسرائيلي، **ومن خلال ما سبق يمكن التعرف على أهم سمات هذه الدراما[1]، على النحو التالي[2]:**

– تأكيد قيمة الأرض والارتباط بها، واستعراض أرض إسرائيل وإبراز الرابطة الأزلية لليهود بأرض إسرائيل.

– تأكيد أن الأرض كانت مهملة وأن اليهود هم الذين زرعوها وأعادوا الحياة إليها، فهي "ثمرة العمل العبري".

– تأكيد العمل الجماعي وضرورته، واعتبار العمل العبري شرطا جوهرياً للخلاص اليهودي، حيث يلجأ اليهود إلى "إيرتس إسرائيل" أو "إسرائيل المقدسة" على أسس من العدالة الاجتماعية.

– إدراك العرب على أنهم مجموعة من البدو المتخلفين، وتشوه بعض الأفلام وجود العرب بإسناد بعض أدوار البدو إلى بدو حقيقيين وفي أحد الأفلام يظهر أحد البدو وهو يقدم اعترافا يحمل نغمة التكفير الذاتي بقوله "أنتم اليهود تعلمون كل شيء في حين أننا همج".

– إبراز تعاون اليهود وأساليبهم السلمية في مقابل إبراز عنف وعدوان العرب.

تأكيد أن لليهود دوراً في إنقاذ الجنس العربي من جهله، وتفوق اليهود الأخلاقي وكرمهم الذي يفوق العرب.

– ربط العرب بالنازية، فالعرب هم امتداد للنازيين، ولذلك يجب محاربتهم للدفاع عن النفس والوطن.

– التركيز على إظهار العرب في صور العنف والغدر، واحتقار الشخصيات العربية وذلك من خلال الحوار الدرامي ومن خلال اللقطات وزوايا التصوير.

---

(1) اعُتمد في رصد هذه السمات على الأعمال الدرامية التي سبقت عرضها في السينما وعلى مرجعي "إيلا شوحات -السينما الإسرائيلية وسياسات التفرقة العنصرية" و "سمير فريد - الصراع العربي الصهيوني في السينما ".

(2) ويمكن الاستعانة بها للرد عليها وعلى مزاعمهم في الدراما العربية.

- إبراز الدور الأمريكي في دعم إسرائيل ومساندتها وكذلك الغرب. ففي عديد من الأفلام تتضمن النهاية الاندماج بين شخصيات إسرائيلية وأمريكية وهدفها يشبه انسجام وتواؤم المصالح بين إسرائيل والغرب وبخاصة الولايات المتحدة الأمريكية، ودعم العلاقة السياسية والثقافية التي ربطت أمريكا وإسرائيل منذ الستينيات.

- إبراز عنصر الدين في القومية اليهودية.

- تركز الدراما على الإشكناز "يهود أوربا" وتستبعد تاريخ يهود الشرق تماما من هذا التمثيل، وبهذا فإن الدراما باستبعادها الشرق لحساب الغرب تتبنى نظرة الصهيونية السائدة، بأن تاريخ اليهود هو تاريخ يهود المذابح والاضطهاد الأوربي، ومن خلال هذه المركزية الأوربية يصبح الشرق العربي بلا تاريخ ويظل سكانه غافلين في حين يظل "الشرق الشرير" – العرب – مرتبطاً بشرور النازية الأوربية، فإن الشرق الطيب – اليهود العرب – يندمجون في تاريخ يهود أوربا.

- في كثير من أفلام البطولة القومية يؤدي السفارديم أدوار العرب، استغلالاً للغتهم وملامحهم العربية، ومن ثم إسناد الأدوار إليهم على أنهم جزء لا يتجزأ من عرب المنطقة فيسند إليهم دور العدو العربي، للإشارة إلي أن هناك وسائل تحرير ليهود الشرق من خطيئتهم الرئيسية في انتمائهم كلية للشرق، عن طريق الحرب ضد العرب.

- استخدام الرموز وإبرازها وبخاصة العلم الإسرائيلي ونجمة داود.

- التركيز على توظيف الصورة وعناصرها من خلال اللقطات والزوايا؛ لأنه عند تصوير العرب يتم الاعتماد على اللقطات الطويلة العامة للدلالة على تفاهة هذه الشخصيات، فلا يظهرون في لقطات قريبة، ولا يتم التعرف عليهم إلا من خلال رموز مثل التمبل والكوفية على رؤوسهم، وكذلك استخدام الزوايا المنخفضة في تصويرهم بما تحمله من دلالات تشير إلى دناءة هذه الشخصيات وضآلتها.

- تجمع الأفلام بين صورة العربي الشرير والعربي الإيجابي. والعرب الإيجابيين هم من يناضلون جنبا إلى جنب مع البطل الإسرائيلي في مواجهة الأعداء من العرب المتخلفين.

- تتضمن مثل هذه الأعمال قيماً سامية تربطها بإطار الشخصية الإسرائيلية مثل الوطنية وحب الوطن والتضحية والموت في سبيله.

- تركز نهايات الأعمال الدرامية على أن يعم السلام بين اليهود والعرب.

- تركيز الدراما الإسرائيلية على إبراز جيل الصابرا

وفي النهاية، يمكن القول بأن الدراما الإسرائيلية/الصهيونية على امتداد تاريخها هي ابنة الصهيونية ونبت من ثمارها، تتلون كما السياسة الإسرائيلية باللون الذي يتناسب والمرحلة التي تمر بها الدولة. في كل الأحوال، حتى في أفلام الموجة الجديدة التي أتاحت فرصة أكبر للشخصية الفلسطينية وللسفارديم، تظل عنصرية تعبرعن أيدلوجيتها مهما تزينت بزي الديمقراطية.

وكل الأفلام والدراما تحمل مضمونا سياسيا، وبتحديد أكثر، تحمل بعدًا سياسيًا، ذلك أن السياسة هي جوهر أي نقاش حول الدراما الإسرائيلية؛ وذلك لعدة أسباب منها: أن قيام إسرائيل كدولة تختلف عن كثير من الدول في أنها جاءت نتيجة عقيدة سياسية محددة وهي الصهيونية، ذلك بالإضافة إلى إشكالية أخرى تأخذ بعدًا لغويًا، فيما يشبه "حرب المسميات"، فأي حديث أو كلام يضع الفرد أمام أكثر من معنى مثل "إسرائيل" و"إيرتس إسرائيل" و"فلسطين" و"فلسطين المحتلة"، وهو ما يورط المحلل في قضايا وجهة النظر والمنظور السياسي[1].

ولم يستطع العرب حتى اليوم استخدام الدراما كإحدى الأدوات الأساسية في شرح القضايا أو في مجابهة الدراما المعادية التي تستغلها الصهيونية استغلالاً كبيرا بوسائل شتى، ومن خلال إنتاجات سينمائية ودرامية كثيرة، بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

والدراما العربية، وعلى وجه الخصوص الفيلم العربي لا يتمتع بحضور حقيقي على الساحة العالمية لتشاهده الجماهير الواسعة وينقل إليها خطابا متميزاً يعبر عن الشخصية العربية، فذلك بعيد، ونادراً ما يصل فيلم أو عمل درامي عربي إلى الجماهير الأوربية العريضة.

فمن بين 4500 فيلم روائي عربي يلاحظ أن منها حوالي أربعة آلاف فيلم في مصر وحدها أمكن تحديد بعض أبعاد الموضوع بوجود نوع العزلة المفروضة على الفيلم العربي خارج حدود بلاده، وما تسميه الناقدة الأمريكية "إليزابيث مالكموس" "الفيتو" الذي يحول دون مشاركة الفيلم العربي بالقيام بدور حضاري.. إنه موقف متناقض ومحزن وسيء: فمن جهة، هناك رغبة عالمية للتعرف على العرب، وقد برزت بنحو خاص بعد حرب 1973م، وكان يمكن للسينما والتليفزيون – بالطبع – أن يلعبا دوراً مهماً وخطيراً، بل وكان ذلك للعربي فرصة ذهبية لا يكررها التاريخ المقبل المنظور ومن جهة تنمية عقبات حالت دون وصول الدراما العربية إلى العالم لتقدم الصورة الحقيقية للعرب[2].

---

(1) إيلا شوحات، مرجع سابق، ص 9، 11..
(2) جان الكسان، مرجع سابق، ص 18-19.

(ملحق رقم 2)

تأصيل الأسماء والرموز

- **إبراهام (النطق العبرى أفراهام):** على أسم سيدنا إبراهيم وقد ورد فى سفر التكوين.
- **أبو داود:** ورد فى سفر صموئيل.
- **أبو داوود:** الملك داود ورد فى سفر صموئيل.
- **اذاك:** ورد فى سفر التكوين إتسيك (النطق العبرى) مشتق من الاسم يتسحاق، اسحق ابن سيدنا ابراهيم.
- **إستر:** ورد فى سفر إستر، اسم الملكة إستر.
- **أفرام:** ورد فى سفر التكوين مشتق من اسم سيدنا إبراهيم.
- **إفرايم:** ورد فى سفر التكوين ابن ابراهيم وأحد أسباط إسرائيل.
- **إلياس**[1]: ورد فى سفر الملوك، مشتق من الاسم إلياهو.
- **إلياهو:** ورد فى سفر الملوك "إلياهو النبى"، ورد فى سفر أيوب "من أصدقاء أيوب".
- **أهاروني:** ورد فى سفر الخروج، مشتق من التسمية أهارون.
- **أوليجا:** اسم ورد فى النصوص الدينية اليهودية "التلمود والمشنا".
- **بارليف:** مكون من مقطعين بار وليف، المقطع الأول والثانى وردا فى سفر التكوين.
- **بخور:** اسم حديث يرجع لفترة الإحياء وإقامة إسرائيل.
- **بن أهارون:** مشتق من الاسم أهارون الكاهن.
- **بن جوريون:** ورد فى التملود، جد الحاخام حنانيا بن حزقياهو.
- **بنيامين:** ورد فى سفر التكوين أصغر أبناء يعقوف.
- **تال "طل":** اسم مستحدث ويرجع إلى عصر الإحياء وإقامة إسرائيل.
- **جدعون "جادون":** ورد فى سفر القضاة، قاضى إسرائيل.
- **حنَّا:** وردت فى سفر صمويل، اسم أم النبى صمويل.
- **حنانيا:** ورد فى سفر دانيال "أحد أصدقاء النبى دانيال"، ورد فى سفر إرميا "اسم والد صدقيا".
- **حنين:** ورد فى التلمود.
- **دان:** ورد فى سفر التكوين، ابن يعقوب.

---

(1) http://www.zooloo.co.il/more/name/Last-NameAct.asp?submit1-Go%21&name=%EB%E4%EE.

- **دانى:** اختصار للاسم دانيئيل ورد فى سفر دانيال. "أحد أبناء داود"، "النبى دانيال".
- **ديان:** اسم حديث ظهر فى فترة الإحياء وإقامة إسرائيل.
- **رابينوفيتش:** مشتق من الاسم رابين.
- **رفيف:** اسم مستحدث ويرجع إلى عصر الإحياء وإقامة إسرائيل.
- **سارة:** ورد فى سفر التكوين زوجة إبراهيم.
- **سام:** ورد فى سفر صموئيل، مشتق من الاسم صموئيل، على اسم النبى صموئيل.
- **سمحون:** اسم مستحدث ويرجع إلى عصر الإحياء وإقامة إسرائيل.
- **شاؤول:** ورد فى سفر صموئيل والتكوين، الملك شاؤول.
- **شلومو "سليمان":** ورد فى سفر صمويل، اسم الملك سليمان.
- **شيمون "شمعون":** ورد فى سفر التكوين، ابن يعقوب.
- **صامويل:** ورد فى سفر صمويل، النبى صمويل (النطق العبرى شموئيل).
- **صوفيا:** اسم ورد فى النصوص الدينية اليهودية (التلمود والمشنا).
- **عزرا:** ورد فى سفر عزرا، اسم عزرا الأديب، من زعماء المهاجرين من بابل.
- **كاهان:** ورد فى سفر التكوين، على اسم أهارون الكاهن.
- **كلارا:** اسم مستحدث ويرجع إلى عصر الإحياء وإقامة إسرائيل.
- **كوهين:** ورد فى سفر التكوين أسم أهارون الكاهن شقيق سيدنا موسى.
- **ليزا:** اسم أجنبى دخيل.
- **ليفى:** وقد ورد فى سفر التكوين ابن يعقوب.
- **ليلى/ ليلا:** اسمان مستحدثان ويرجعان إلى عصر الإحياء وإقامة إسرائيل.
- **مئير:** اسم خاص ورد فى المشنا "مئير صاحب المعجزة".
- **مارى**[1]: اسم مستحدث ويرجع إلى عصر الإحياء وإقامة إسرائيل.
- **مسعود:** اسم مستحدث ويرجع إلى عصر الإحياء وإقامة إسرائيل.
- **موريس:** ورد فى سفر الخروج، مشتق من الاسم موشيه (موسى).
- **موشيه (موسى):** ورد فى سفر الخروج سيدنا موسى.
- **ياكوف:** ورد فى سفر التكوين مشتق من الاسم يعقوف.
- **يعقوب:** ورد فى سفر التكوين، اسم يعقوب ابن يتسحاق.
- **يهوديت:** ورد فى سفر التكوين، مشتق من الاسم يهودا ابن يعقوب.

---

(1) قاموس إيفن شوشان العبرى المركز، دار نشر كريات سيفر بالقدس 1982.

- **يوسف:** ورد فى سفر التكوين، يوسف ابن يعقوب.
- **يوسى:** ورد فى سفر التكوين، مشتق من الاسم يوسف.

الرموز

علم إسرائيل[1]



قرر مجلس دولة إسرائيل المؤقت فى الرابع عشر من أكتوبر عام 1948م أن يكون علم الدولة مكوناً من قطعة قماش بيضاء يحيطها من جهتين خطان بلون أزرق للإشارة إلى حدود أرض إسرائيل من النيل إلى الفرات، وفى وسط القطعة نجمة داود. وكان دافيد ولفسون قد صمم شكل العلم فى المؤتمر الصهيونى الأول بناء على إلحاح من هرتسل بأنه توجد حاجة لوجود علم.

نجمة داود



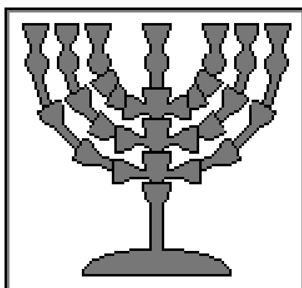
نجمة سداسية الشكل، تميز الشعار اليهودى القومى وهو جزء من علم إسرائيل. ولقد عرفت من قبل باسم "ختم سليمان". وتعتبر النجمة رمزاً أسطورياً، ولقد أُسندت إلى الملك سليمان الذى أورثها إلى الحكماء الذين يريدون حماية الناس من أرواح الشر. وعُرفت هذه النجمة فى المسيحية والإسلام أيضاً وتظهر فى كثير من الأشكال والرسومات والزخارف، ويستخدم هذا الشكل فى الحبشة أيضاً وهو شعار نيجيريا.

وقد أصبحت النجمة تستخدم شعاراً يعلو الكنس فى القرن التاسع عشر، واستعملته حركات "البيلوييم" و "أحباء صهيون" من نهاية القرن التاسع عشر، ثم اختارتها الحركة الصهيونية شعاراً لها وأصبحت جزءاً من علم المؤتمرات الصهيونية. أما الحكومة النازية، فقد اتخذت هذه النجمة شعاراً يميز اليهود عن بقية الناس ابتداء من عام 1934م لعام 1948م اتخذتها جزءاً من علمها، وكذلك جزءاً من رايات وشعارات الجيش الإسرائيلى وفرقة العسكرية.

---

(1) قاموس موقع وزارة الخارجية الإسرائيلية على شبكة الانترنت http://www.altawasul.net/MFAAR

الشمعدان اليهودى[1]:



الشمعدان ذو الفروع السبعة يعد أعظم رمز دينى عند اليهود، واتخذه اليهود الشعار الرسمى للكيان اليهودى المغتصب لأرض فلسطين- ولا يخلو معبد من معابد اليهود ولا مؤسسة من مؤسساتهم وكذلك منازلهم إلا والشمعدان مبرزاً أمام الناظرين ومنقوشاً على العملات ومطبوعاً على الأوراق وقائماً على منصات المحافل اليهودية.

ويعتقد اليهود أن تلك الشمعدانات ترمز إلى – الشمعدان الأكبر القديم – المصنوع من الذهب الخالص الذى كان يوضع داخل خيمة الاجتماع فى هيكل سليمان للإضاءة والنور، حيث لا تكتمل قداسة الهيكل – على حد زعمهم – إلا بإنارة الشمعدان داخله.

وفروع الشمعدان السبعة عند اليهود هى كذلك رمز دينى لها عدة تفسيرات حسب طوائف اليهود، أبرزها أنها تشير إلى أيام الخلق الستة مضافاً إليها يوم السبت. وجاء تفسير آخر فى سفر زكريا (13/11/4) -أن شعلاته السبعة- أعين الإله الجائلة فى الأرض كلها – ويفسر بعض اليهود بأن شعلات الشمعدان السبع ترمز إلى الكواكب السبعة، وتم تصنيع عدة شمعدانات جديدة من الذهب الخالص وذلك فى خضم التهيئة لإقامة الهيكل وصنع الأدوات المخصصة للاستخدام فى داخله، ومع ذلك فما زال اليهود يبحثون عن الشمعدان الأكبر القديم.

الكيبا[2]:



تعتبر الطاقية (بالعبرية: كيبا) الدلالة الخارجية على كون الرجل يهودياً متديناً. الطاقية ليست مقدسة، وقد تكون منسوجة بأنماط مختلفة، منها موتيفات دينية، وأحياناً يُطرز عليها اسم صاحبها (إذا كان طفلاً). وكثيراً ما يعتمرها الرجل غير المتدينين أثناء الطقوس الدينية.

---

(1) مجلة الفرقان http://www.al-forqan.net

(2) موقع وزارة الخارجية الإسرائيلية: http://www.altawasul.net/MFAAR

بنيامين زئيف هرتزل[1]:



ولد هرتزل فى بودابست العام 1860م لأب ثرى قدم لإبنه الدعم المالى والمعنوى فى كافة نشاطاتها. وتلقى هرتزل تربية وتنشئة ألمانية من جهة والدته، وتعلم فى مدرسة تابعة للجالية اليهودية. وقد أظهر هرتزل اهتماماً فى المواضيع العلمية بشكل ملفت للانتباه، ولكنه كان ميالاً إلى الأدب والكتابة. هاجرت أسرته من بودابست واستقرت فى فيينا فى النمسا، وكان له من العمر ثمانية عشر عاماً، وإثر وفاة شقيقته والتى تركت أثراً عليه، التحق بكلية الحقوق ونال الدكتوراه فى القانون، وأخذ يعمل فى المرافعات فى إحدى محاكم النمسا، إلا أنه أصيب بالملل، فقدم استقالته وحمل قلمه وشرع بالكتابة الصحافية مراسلاً لإحدى الصحف النمساوية فى باريس، ثم دخل عالم السياسة من بابه الواسع فالتقى الشخصيات البارزة التى كانت تلعب أدوارها السياسية وأقام معها علاقات ودية، بحكم مهنته الصحفية.

والملاحظ بشكل واضح أنه خلال نشاطه الصحفى فى باريس ولمدة أربع سنوات كان بعيداً عن القضايا والشؤون اليهودية، وأكثر من ذلك لم يظهر اهتماماً بها على الإطلاق، ولكن التحول حصل عندما وقعت قضية الضابط الفرنسى "درايفوس" لعام 1894م. هذه القضية أثرت على مواقفه السياسية والفكرية بشكل واضح للغاية عبر عنها من خلال كتاباته وتحركاته السياسية.

أما درايفوس هذا فكان ضابطا فى الجيش الفرنسى وهو يهودى المذهب، واتهم بنقل أسرار حربية إلى الألمان، فحوكم بنزع رتبه العسكرية وإهانته وسجنه. فكتب هرتزل: "طموح الأغلبية الساحقة فى فرنسا إبادة وقتل اليهود من خلال درايفوس، وأين؟ هنا فى فرنسا الجمهورية والمتحضرة مائة عام بعد الإعلان عن حقوق الإنسان".

ومن هذا الباب أصبح هرتزل أكثر اطلاعاً ومعرفة بالمشكلة اليهودية وانتشار مظاهر اللاسامية فى أوربا، وهذا الوضع دفعه إلى القيام بسلسلة من اللقاءات مع زعماء اليهود لإيجاد حلول مناسبة ومخارج للمشكلة اليهودية. فكان لقاؤه عام 1895 مع البارون هيرش، ولم يتمخض هذا اللقاء عن فائدة. والتقى مع أحد أفراد عائلة روتشيلد والنتيجة مشابهة. ولم يصب هرتزل بيأس فتابع لقاءاته مع الزعماء اليهود فى لندن، ولكن تجاوبهم كان بارداً.

---

(1) مدار المركز الفلسطينى للدراسات الإسرائيلية: http://www.madarcenter.org/databank

ونشر هرتزل كتابه "دولة اليهود" فى فيينا عام 1896م والذى أحدث ضجة كبيرة وجدلاً واسعاً فى الأوساط اليهودية، وهنا نجح هرتزل فى إثارة عدة تيارات وأفراد أخذوا بالانضمام إليه وقدموا له الدعم اللازم فى سبيل عقد أول مؤتمر صهيونى فى بازل، وهو المؤتمر الذى رسم مصير القضية اليهودية.

وأعلن هرتزل قبل انعقاد المؤتمر الصهيونى الأول عن رغبته فى امتلاك فلسطين بوساطة شرعية دولية، فأجرى سلسلة من اللقاءات مع بعض الشخصيات السياسية فى عدد من الدول التى اعتقد أنها مركزية ولها دور فى صياغة وتشكيل العالم. فالتقى مع مستشار القيصر الألمانى الذى أظهر تعاطفاً مع مواقف وتطلعات هرتزل، وتحول إلى صديق حميم له، وكان لهرتزل لقاء مع الصدر الأعظم العثمانى فى العاصمة العثمانية اسطنبول وطلب منه السماح لاستيطان يهودى فى فلسطين تحت رعاية الدولة العثمانية. ونقل الصدر الأعظم تلميحاً من السلطان بأنها على استعداد لدراسة هذا الطلب إذا دبر هرتزل مبلغاً من المال يصل إلى مليونى جنيه استرلينى، ونجح هرتزل فى جذب عدد من أغنياء اليهود فى لندن لمساعدته فى توفير هذا المبلغ، إلا أن معارضة شديدة حصلت فى بعض الأوساط اليهودية التى خافت على مصالحها ومنجزاتها فى بريطانيا نتيجة هذه التحركات التى يقوم بها هرتزل.

ورغم هذا الوضع فإن هرتزل قرر البدء بالتحضير لعقد مؤتمر عام وعالمى لليهود يجرى فيه البحث فى أهم وأكبر القضايا التى يواجهها اليهود فى العالم.

وافتتح المؤتمر الصهيونى الأول فى بازل فى سويسرا فى 29 أغسطس 1897م بحضور 197 مندوباً عن الجاليات اليهودية، ودعا هرتزل رجال السياسة والصحافة، وألقى خطاباً مطولاً شدد فيه على ضرورة التفاوض من أجل تحقيق المطالب اليهودية. وأعلن أن شكل الاستيطان القائم فى فلسطين غير عملى على وجه الإطلاق، وعرض مشروعاً على المؤتمرين عرف باسم "مشروع بازل".

أما بقية حياة هرتزل فيمكن تقسيمها إلى مرحلتين: الأولى من بازل وحتى عام 1901م والثانية من 1902م وحتى 1904م.

ففى المرحلة الأولى ركز جهوده على الالتقاء مع الزعماء السياسيين فى العالم بشكل مباشر ودون وسطاء، ووجه عنايته إلى التقاء القيصر الألمانى "فيلهلم الثانى" والسلطان العثمانى "عبد الحميد الثانى" مستفيداً من التقارب السياسى والعسكرى والاقتصادى العثمانى – الألمانى. وكان اعتقاد هرتزل أن حل المشكلة اليهودية يمر عن طريق هذين الزعيمين. وانتهز هرتزل فرصة إعلان القيصر الألمانى عن نيته زيارة العاصمة العثمانية اسطنبول والأرض

المقدسة فى فلسطين، فقام مستشار القيصر وصديق هرتزل بترتيب لقاء له مع القيصر فى اسطنبول. وطلب هرتزل فى لقائه مع القيصر فى الحصول على امتياز من السلطان العثمانى يجيز لليهود الاستيطان فى فلسطين وإقامة حكم ذاتى "أوتونوميا" فيها تحت إشراف ألمانى.

ورغم نظرة القيصر اللاسامية، فإنه أظهر تعاطفاً مع فكرة هرتزل وحدد لقاء مجدداً بينهما فى فلسطين فى مستوطنة "مكفيه يسرائيل" ثم "القدس"، حيث قدم هرتزل ومؤيدوه مشروعاً مفصلاً للقيصر الألمانى والذى قدم بدوره جواباً بأن الأمر يحتاج إلى مزيد من الدراسة والتحقيق. والواقع أن القيصر لم يرفض ما قدمه هرتزل، ولذلك لم يصب هرتزل باليأس ولكن هرتزل أصيب بنوع من خيبة الأمل من موقف وجواب السلطان العثمانى "عبد الحميد الثانى" الذى رفض أى مطلب صهيونى من هرتزل وغيره.

ورغم هذا الجواب، فإن هرتزل نجح فى عام 1901م بعد سلسلة من الجهود ودفع الرشاوى أن يلتقى بالسلطان العثمانى، حيث طلب منه بحقه منحه امتيازاً يسمح لليهود بالهجرة والاستيطان فى فلسطين، وألمح السلطان عن حاجته لسد عجز خزينة سلطنته. وفهم هرتزل التلميح فتوجه إلى أثرياء اليهود الذى خيبوا آماله، فكتب عن هذا الموقف بمرارة: "سيقفون على قبورهم ويبصقون بعد خمسين عاماً عندما يعرفون أنى كنت على وشك الاتفاق مع السلطان، ولكنى لم أنجح لعدم تمكنى من تحصيل المال الحقير".

وتابع هرتزل مساعيه لدى السلطات العثمانية واستدعى بعد تسعة أشهر إلى اسطنبول حيث قام بإجراء سلسلة من الباحثات مع السلطان وكان اقتراح الصدر الأعظم أن يدفع اليهود ديون السلطنة مقابل نيلهم امتياز لاستغلال مناجم فى الدولة العثمانية، وأن يسمح لليهود فى الاستيطان فى كل مكان من السلطنة العثمانية ما عدا فلسطين.

أما المرحة الثانية، فتمثلت بتوجهه إلى بريطانيا فى أعقاب فشل كل محاولاته مع ألمانيا وتركيا. وكان هدفه من هذا التوجه الحصول على امتياز من بريطانيا لتوطين اليهود فى قبرص أوشبه جزيرة سيناء بشكل مؤقت، ريثما تحل القضية اليهودية جذرياً، فوافق وزير المستعمرات البريطانى "تشمبرلن" على توطين اليهود فى منطقة العريش شمالى سيناء. ولقد قوبل هذا الاقتراح بموافقة واسعة وكبيرة من الأوساط الصهيونية لأن العريش قريبة من فلسطين، إلا أن هذا الاقتراح وضع جانباً بسبب التقرير السلبى الذى قدمته لجنة مختصة أرسلها المؤتمر الصهيونى لفحص الموقع، فتبين لها أن مسألة تزويد العريش بالمياه ستقف حاجزاً أمام تحقيق هذا المشروع. وهنا تقدم "تشمبرلن" وأعلن عن مشروع جديد وهو منح اليهود أوغندا فى أفريقيا لإقامة مستعمرة يهودية تكون تابعة للتاج البريطانى مع توفير

امتيازات حكم ذاتى. وعارض هرتزل المشروع فى البداية، إلا أن اضطرابات "كيشنييف" عام 1903م دفعته إلى قبول المشروع واصفاً إياه بأنه "ملجأ ليلى".

وعرض هرتزل هذا المشروع على المؤتمر الصهيونى السادس عام 1903م، فانقسم المؤتمرون إلى معارضين ومؤيدين؛ أما المعارضون فقد أطلقوا على أنفسهم اسم "صهيونيو صهيون"، وانفصلوا عن المؤتمر واجتمعوا فى قاعة جانبية وأخذوا يبكون خراب أورشليم وفقدان الأمل بالخلاص، عندها أرسل هرتزل تجديد جلسات المؤتمر ووقف مخاطباً الحضور معلنا تنازله عن المشروع بقوله: "إذا نسيتك يا أورشليم فلتنسنى يمينى".

ومات هرتزل عام 1904م إثر نوبة قلبية ودفن فى فيينا، ونقل رفاته ليدفن فى القدس عام 1949م، وضع هرتزل سلسلة من الكتب منها المسرحيات والروايات والمقالات والأبحاث، ومن أشهرها "دولة اليهود" و "التنويلاند" و "الأرض القديمة – الجديدة".

ويعتبر هرتزل واضع الأسس العقائدية للحركة الصهيونية، وصاحب نبوءة قيام دولة اليهود بعد خمسين عاماً من انعقاد المؤتمر الصهيونى الأول فى بازل، وهو الذى نجح فى جعل القضية اليهودية دولية وسياسية غير محصورة فى إطار دينى.

وقد أطلق اسم هرتزل على شوارع كثيرة فى المدن المركزية فى إسرائيل، وكذلك على بعض المؤسسات التعليمية والتربوية.

زى الحاخام[1]



يلبس الرجال نوعين من الأردية ذات الهداب "الطليت"، أو "طليتوت"، هو شال الصلاة، وهو عبارة عن رداء بحجم ملاءة صغيرة، مستطيل الشكل، تتدلى من أركانه أهداب (بالعبرية: تصيتصيت)[2]. ويكون الطليت عادة أبيض اللون، من الصوف أو القطن أو الحرير. وفى كثير من الأحيان يكون مخططاً، إما بخطوط سوداء أو زرقاء. وتكون الأهداب من أربعة خيوط عادية، مربوطة بطريقة معينة. وقد يكون الطليت مزخرفاً فى أركانه وفى البطانة العليا، يمكن تطريز "ياقة" بخيوط فضية أو بشريط فضى تُطرز عليه أحياناً كلمات التلاوة الخاصة بارتداء الطليت. ويجوز للرجل ارتداءه على كتفه أو على رأسه بشكل عباءة.

---

(1) موقع وزارة الخارجية الإسرائيلية: http://www.altawasul.net/MFAAR

(2) ورد فى سفر العدد: 15: 38-41.

المعبد اليهودى و البيت[1]:



إن أصل المعبد اليهودى كمكان أداء الصلاة مفقود فى ضباب العصور القديمة. ومع القرن الأول فى العصر الحالى أصبح مؤسسة ثابتة. ومن المحتمل جداً أن اليهود المفنيين فى بابل بعد خراب الهيكل الأول هم الذين أقاموا أماكن للصلاة ليستطيعوا الاجتماع فيها للتعبد أيام السبت والأعياد. ونظراً لعدم تمكنهم من تقديم القربان والأضاحى- لأن ذلك مطلوب فقط فى الهيكل فى القدس، فإنهم قاموا بأنشطة تعويضية ليعبروا من خلالها عن حبهم وطاعتهم لله. ولما سمح للمنفيين بالعودة وإعادة بناء الهيكل كانت هناك معابد جنبا إلى جنب مع الهيكل، حتى تم التدمير الأخير له سنة 70م.

والهيكل يمثل وجود الله بين بنى إسرائيل، على غرار الكعبة المذكورة فى القرآن أيضاً باسم البيت "أى بيت الله"، فإن هيكل القدس كان يسمى بيت الله، بالرغم من أن التوراة وضحت بأن الله غير محدد بالمكان. وكان الهيكل بمثابة مركز العالم، وجبله كان بمثابة نقطة الإنطلاق إلى السماء. وعندما أصبح الهيكل معدوماً، كان بناء المعابد يتم بحيث تكون باتجاه المدينة المقدسة ليتم توجيه الصلوات صوبها. إن إمام شريعة الصلاة اليهودية ليس بالضرورة أن يكون كاهنا أو رجل دين رسمياً كما هو الحال فى الإسلام، فالإمام بكل بساطة هو إنسان متقٍ من بين أعضاء الجالية، لديه معرفة بما فيه الكفاية للقيام بإمامة الجماعة فى أداء الصلاة.

ومن الجدير بالذكر أنه لا توجد قوانين معينة تنظم شكل بناء المعبد، وبالتالى فإن بيوت العبادة اليهودية تعكس عادة شكل البنيان المحلى فى فترة معينة ولقد بنيت كثير من المعابد فى الغرب على الطراز الأندلسى فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لتمييزها عن الكنائس المسيحية وإعطائها شكلا يليق بمعبد كبير، وتعكس اليوم مبانى المعابد أحياناً بعض أشكال الهندسة المعمارية الحديثة الجريئة.

وفى كل معبد توجد طاولة القراءة التى يقود منها ممثل الجماعة شعائر مراسيم الصلاة، وهذه الطاولة توجد فى وسط القاعة أحياناً وأحياناً أخرى تكون فى المقدمة. ويوجد فى كل معبد تابوت مقدس، صندوق أو كوة فى الحائط تحفظ فيه لفيفة واحدة من التوراة أو أكثر.

---

(1) روبن فايرستون. – فصل من كتاب "ذرية إبراهيم" مقدمة عن اليهودية للمسلمين.

ويختلف ديكور وزخارف المعابد اختلافاً كبيراً ونادراً ما توجد صور بشرية داخل المعبد؛ كذلك عدم وجود التماثيل بالمرة، لكن بعض المعابد قد اتخذ عادة استعمال النوافذ الزجاجية المزخرفة بشخصيات من وحى التناخ. لكن هذا الاتجاه قد توقف فى مجمله، إذ إن المعابد الحديثة قد عادت إلى اتباع تقليد إقصاء كل الصور البشرية من المعبد.

وفى الوقت الذى أخذ فيه المعبد مكان الهيكل مركزاً العبادة الجماعية فى النهاية، فإن البيت كذلك أصبح نوعاً من البديل للهيكل بالنسبة للفرد اليهودى. ويشار إلى هذا التغيير بوصفه مثالاً على ديمقراطية الديانة اليهودية التى حدثت من جراء خراب الهيكل الأخير فى القدس. وعندما كان الهيكل قائماً فإن أعضاء طبقة الكهان هم الذين يسمح لهم فقط بتقديم القرابين وحتى بتنظيف الأماكن. وبعد الخراب، أصبح كل بيت هيكلا رمزياً، وأصبحت كل سفرة طعام محرابا، كما أصبح كل يهودى كاهن أعظم. وأعطى لفعل تناول الطعام نفسه معنى جديدا بتشبيهه بالعبادة فى الهيكل القديم. وترفع صلاة العرفان بأن الله هو الرزاق والمعول عليه قبل تناول أى وجبة طعام أو حتى قبل شرب الماء، وتقام صلاة الشكر لله على ما رزق بعد ذلك.

الشيكل[(1)]



أصل الكلمة من التوراة. وهى عبارة عن وحدة نقد وقياس للمعادن الثمينة. وورد ذكر الشيكل فى صفقة شراء مغادرة "المكفيلاه" فى الخليل "حبرون"، حيث جاء فى التواره ما يلى: "وكان عفرون جالسا بين بنى حث فأجاب عفرون الحثى إبراهيم فى مسامع بنى حث لدى جميع الداخلين باب مدينته قائلاً: لا ياسيدى اسمعنى. الحقل وهبتك إياه. والمغارة التى فيه لك وهبتها. لدى عيون بنى شعبى وهبتك إياه. ادفن ميتك. فسجد إبراهيم أمام شعب الأرض. وكلم عفرون فى مسامع شعب الأرض قائلاً بل إن كنت أنت إياه فليتك تسمعنى. أعطيك ثمن الحقل. خذ منى فأدفن ميتى هناك. فأجاب عفرون إبراهيم قائلاً له: ياسيدى اسمعنى. أرض بأربع مائة شاقل فضة ماهى بينى وبينك. فادفن ميتك.

---

(1) مدار المركز الفلسطينى للدراسات الإسرائيلية http://www.madarcenter.org/databank

فسمع إبراهيم لعفرون ووزن إبراهيم لعفرون الفضة التى ذكرها فى مسامع بنى حث. أربع مائة شاقل فضة جائزة عند التجار[1].

واستعمل الشيكل أيضاً لدى اليهود من ثورة "باركووخبا" فى فلسطين، واستعمل الشيكل قديما كوحدة ميزان "طعامك الذى تأكله يكون بالوزن. كل يوم عشرين شاقلا"[2]

ويسود الاعتقاد فى أن قيمة الشيكل التوراتى تساوى 11.5 غرام فضة، فيكون قيمة شراء مغارة المكفيلاه 4.6 كيلو غرام فضة.

واقر الكنيست الإسرائيلى فى الرابع من يونية 1969م قانونا يفرض استعمال وحدة النقد "الشيكل" بدلاً من الليرة. إلا أن وزير المالية فى الحكومة الإسرائيلية لم يصدر أوامره وتعليماته بتنفيذ هذا القانون، ولم يتخذ أى إجراء بالخصوص، وبقى استعمال الليرة معتمدا فى الأوساط المالية والمصرفية والتداول اليومى إلى 24 فبراير 1980م حيث أصدر وزير المالية "سيمحا ايرليخ" فى حكومة "مناحيم بيغين" تعليماته بالغاء استعمال الليرة الإسرائيلية وتبنى الشكيل رسمياً.

واستعملت وحدة النقد "الشيكل" فى إسرائيل بين 1980م – 1985م حين استبدلت بوحدة نقد جديدة وهى "الشيكل الجديد".

الشكيل الجديد:

وحدة النقد الرسمية لدولة إسرائيل وتشمل قطعاً معدنية وورقية. وكان الإصدار الأول فى عام 1985م، وبقى استعمال الشيكل القديم سارى المفعول إلى مطلع عام 1986م.. وكانت قيمة الشيكل الجديد تساوى 1000 شيكل قديم.

يوم كيبور"יום כפור"[3]:

يوم كيبور أو عيد الغفران، يوم مقدس عند اليهود، وهو مخصص للصلاة والصيام فقط. ويوم كيبور هو أحد أيام التوبة العشرة والتى تبدأ بيومى رأسى السنة اليهودية، أو كما يطلق عليه بالعبرية "روش هاشناه" وتنتهى بيوم كيبور.

ويبدأ يوم كيبور حسب التقويم العبرى فى ليلة اليوم العاشر من شهر "تيشرى" فى السنة العبرية ويستمر حتى بداية الليلة التالية.

---

(1) سفر التكوين 23: 10-16.
(2) سفر حزقيال: 4: 10.
(3) موقع وزارة الخارجية الإسرائيلية: http://www.altawasul.net/.MFAAR

ويقوم اليهود فى هذا اليوم بالمشى عراة الأقدام وينتقلون من مكان إلى مكان للصلاة، كما أنهم لا يكتبون بالقلم ولا يشغلون سياراتهم ولا يضيؤون الأنوار لأن ذلك حسب اعتقادهم هو محرم فى يوم كهذا، إذ يعتبر يوم كيبور أو يوم الغفران أعظم يوم لدى الشعب اليهودى.

وحسب الحسابات الفلكية، فإن يوم كيبور سوف يصادف فى الأيام التالية 28 سبتمبر 2009، 18 سبتمبر 2010.

ويحل يوم الغفران بعد عيد رأس السنة بثمانية أيام أي فى اليوم العاشر من السنة الجديدة، وهو يوم يتم فيه الصوم ومحاسبة النفس والتطهر من الذنوب. ويستمر الصيام فى يوم الغفران 25 ساعة تكرس معظمها للصلوات والابتهالات إلى المولى عز وجل ليغفر لعباده ذنوبهم وخطاياهم.

ويوم الغفران هو يوم الصوم الوحيد الذى تأمر به التوراة ويكرسه المؤمن لتعداد خطاياه والتأمل فيما ارتكبه من ذنوب. وفى هذا اليوم يطلب من اليهودى أن يبتهل إلى الله ليغفر له ذنوباً ارتكبها فى حق الله وأن يقوم أعماله فيما يخص معاملة الإنسان لأخيه الإنسان. ويحترم يوم الغفران الجانب الأكبر من اليهود – حتى العلمانيين منهم – فيقيمون الصلوات المطولة ويلتزمون بالصيام التام لمدة 25 ساعة.

وفى هذا اليوم تتوقف كافة مرافق الحياة فى البلاد لمدة 25 ساعة، وتكون المطاعم ودور اللهو مغلقة وتتوقف حركة المواصلات كما تتوقف كافة وسائل الإعلام عن البث.

ومنذ عام 1973 وبعد حرب أكتوبر المجيدة، أضفى على يوم الغفران جو من الحزن بسبب ذكريات الحرب التى اندلعت يوم الغفران وتعرضت فيها إسرائيل لهجوم مفاجئ من جانب مصر وسوريا.

قائمة المحتويات

د. دعاء أحمد البنا

مدرس بقسم الإذاعة والتليفزيون- كلية الإعلام - الجامعة الحديثة للتكنولوجيا والمعلومات.

المـؤهـلات العلميـــة:

- بكالوريوس - قسم الإذاعة - كلية الإعلام ـ جامعة القاهرة 2001.
- ماجستير إعلام - قسم الإذاعة - كلية الإعلام ـ جامعة القاهرة 2009- إمتياز مع التوصيه بطبع الرسالة على نفقة الدولة وتبادلها مع الجامعات العربية والاجنبية.
- دكتوراه فى الإعلام - قسم الإذاعة والتليفزيون - كلية الإعلام - جامعة القاهرة - 2015 مرتبه الشرف الأولي مع التوصيه بالطبع على نفقه الدوله وتبادلها مع الجامعات العربية والاجنبية.

الخبـرات العلمية والإداريــة:

- عضو لجنة الطبع -كلية الإعلام- الجامعة الحديثة للتكنولوجيا والمعلومات 2009- 2014.
- رئيس لجنة الطبع -كلية الإعلام- الجامعة الحديثة للتكنولوجيا والمعلومات 2015 : حتى الأن .
- عضو فى لجنة الجودة والاعتماد بكلية الإعلام الجامعة الحديثة للتكنولوجيا والمعلومات.
- منسق دورة "المداخل الحديثة لتدريس الإعلام بالجامعات العربية" بالتنسيق مع شبكة أريج والجمعية العربية الاوربية لباحثى الإعلام- 2015.
- عضو كلية الإعلام للتنسيق مع لجنة ويلز بالجامعة الحديثة للتكنولوجيا والمعلومات من 2017-2018.

الخبـرات التـدريبيـة:

- مهارات الاتصال والاقناع.
- إعداد وتقديم البرامج الإذاعية والتليفزيونية.
- كتابة الاخبار والتقارير الاخبارية.
- إعداد المذيعين ومقدمي البرامج.
- إعداد البحوث الإعلامية واستطلاعات الرأي العام.

الجوائز

- جائزة أ. د. أحمد الصاوى لأفضل بحث ماجستير فى كلية الإعلام - جامعة القاهرة.

للتواصل: **e-mail: doaa-elbanna@hotmail.com**

لعل الدراما الاجتماعية هي الشكل السائد بين أنواع الدراما لتناولها قضايا اجتماعية ومحاكاتها لما يحدث في الواقع إلى حد ما، ولكن أكثر أنواع الدراما غموضًا وإثارة للجدل الدراما السياسية، حيث اختلف حولها العديد من الكتاب والنقاد لتحديد ماهيتها وأهدافها وأشكالها. ورغم انجذاب الجمهور للدراما الاجتماعية، فإن الدراما السياسية تعد الأكثر تأثيرًا على الجمهور بأنواعها كافة التي تتناول قضايا سياسية، أو تتناول الحروب، والمأخوذة عن ملف المخابرات العامة المصرية، والتي تعد الأكثر إثارة وتشويقًا لعرضها ملفات خفية لملاحم وطنية تنتمي لوطنها وتضحي بروحها لأجل الحفاظ على رفعته.

وتروي دراما المخابرات أحداثًا وحقائق واقعية لأبطال مصريين وطنيين ضحوا في سبيل وطنهم في اتجاه مماثل لا يقل عن دور الجندي في أرض المعركة، فكان سبيلهم لجمع المعلومات وتوفير البيانات الخاصة بالعدو، والتي تساعد الجانب المصري في اتخاذ القرارات السليمة ووضع الاستراتيجيات الدقيقة لمواجهة هذا العدو.. وأخذ ذلك أشكالًا عديدة من عمليات زرع داخل إسرائيل، وعمليات تجنيد لعملاء، وذلك بالإضافة إلى الدفاع الجماعي لمحاربة العدو، وقدم كذلك الوجه الثاني للعملة وهي العمليات التي قامت بها المخابرات للقبض على الخونة والنيل منهم.

وكشفت دراما المخابرات الستار عن الزيف الإعلامي المضاد، وإظهار الحقائق ناصعة. فالمواطن يسمع ويقرأ عن إسرائيل وعن أعمالها وجواسيسها، ووسائل إعلام العدو تقوم بدورها بشكل جيد ومدروس، والعرب – معظم العرب – لا يعلمون شيئًا عما يقوم به إخوانهم وأبناؤهم، ومن هنا يتحمل كل مسؤول أمانة كشف هذه الحقائق لكل المواطنين، وإيمانًا بالواجب الوطني والقومي، واختيار الميدان الصعب، ميدان عالم الأسرار والخفايا، عالم المخابرات والجاسوسية الذي يساهم في إعادة بناء روح المواطن، والغوص في عالم الملفات لإيقاظ المواطن العربي من غفوته وأن ما يدعيه الأعداء - من التفوق والذكاء - ليس إلا أضاليل وأكاذيب من وحي خيالهم، وأن الإنسان العربي – ومنذ أقدم الأزمنة حتى يومنا هذا – لا يقل ذكاء إن لم يكن الأفضل، وأن الأسطورة المزعومة للعدو تحطمت مع "إيلات" ومزق أستارها "رأفت الهجان".



تصميم الغلاف: عصام أمين



60 شارع القصر العيني 11451 - القاهرة
ت: 27954529 - 27921943 فاكس: 27947566
www.alarabipublishing.com.eg